This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

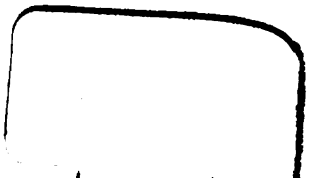
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Library
of the
University of Wisconsin



GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN KUNST

VON

WILHELM KLEIN

DRITTER BAND

DIE KUNST DER DIADOCHENZEIT

LEIPZIG
VERLAG VON VEIT & COMP.
1907

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

248504
SEP 21 1921
WIRT
·K67
1
2

PROF. FRANZ METZNER

DEM MEISTER DEUTSCHER PLASTIK

IN TREUER FREUNDSCHAFT

GEWIDMET

INHALT

Seite

Erstes Kapitel

Die Maler Alexanders des Großen und ihre unmittelbaren Nachfolger. Der Alexandersarkophag 1

Zweites Kapitel

Die Kunst der frühen Diadochenzeit in Rhodos, Athen und Kleinasien 31

Drittes Kapitel

Die griechische Kunst in Alexandrien 75

Viertes Kapitel

Die Kunst der späteren Diadochenzeit in Pergamon und Kleinasien . . 109

Fünftes Kapitel

Die attische Kunst der späteren Diadochenzeit 163

Sechstes Kapitel

Die rhodische Kunst der späteren Diadochenzeit 211

Siebentes Kapitel

Die Satyrschöpfungen der Diadochenzeit 228

Achtes Kapitel

Die plastischen Umschöpfungen der Diadochenzeit. Timomachos . . . 261

Neuntes Kapitel

Die Kunst in Rhodos im letzten Jahrhundert v. Chr. 304

Zehntes Kapitel

Die griechische Kunst in Rom 327

Namenregister zum ersten bis dritten Band 393

Sachregister zum ersten bis dritten Band 405

Erstes Kapitel

Die Maler Alexanders des Großen und ihre unmittelbaren Nachfolger. Der Alexandersarkophag

Beim Übergang der hellenischen Kunst in die hellenistische ist die Malerei Bannerträgerin gewesen. Aus der alten sikyonischen Chrestographenschule ist damals die große befreiende Persönlichkeit hervorgegangen, die wie kein anderer griechischer Künstler zum allgefeierten Liebling der Nation geworden ist und den Ton der Bewunderung auf eine Höhe gestimmt hat, an die nicht einmal das Selbstlob des Parrhasios heranreicht. Als dem Rivalen des Lysippos in der Gunst Alexanders des Großen sind wir bereits dem Meister Apelles begegnet.[1] Vom gleichen Ausgangspunkte hatte beide ihr Weg an den makedonischen Königshof geführt. Dort muß Apelles auch schon vor dem Regierungsantritt Alexanders geweilt haben, denn es gibt eine Anzahl Bilder des Königs Philipp von seiner Hand. Das einzige Werk aus seiner sikyonischen Zeit, von dem wir fast zufällig Kunde haben, das gemeinsam mit Melanthios gemalte Porträt des Tyrenen Aristratos, hat uns die Verbindung klar gelegt, die von da nach Makedonien wies,[2] aber erst am Hofe Alexanders errang Apelles sich die Stellung, die ihn an die Spitze seiner Zunftgenossen brachte. Wir würden aus dem reichen Schatz der über ihn erzählten Anekdoten manche darum geben, wüßten wir dafür etwas Authentisches über sein Verhältnis zu

[1] Zu den antiken Nachrichten in Overbecks Schriftquellen Nr. 1827—1906 ist jetzt noch die Beschreibung eines Bildes im Asklepieion von Kos und dessen originelle Wertschätzung im vierten Mimiambus des Herodas V. 66—78 hinzugekommen. Die Monographie von Wustmann, Apelles' Leben und Werke, Leipzig 1870 ist wertlos. Neue Literaturangaben in dem Artikel Apelles Nr. 13 von Roßbach in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie der klass. Altertumswissenschaft. Die ältere Literatur bei Brunn, Gesch. d. gr. Künstler II, S. 202 ff. Eine Abhandlung von Six »Apelles« im Jahrb. XX (1905) S. 169 ff. ist leider zu spät erschienen, um hier volle Berücksichtigung finden zu können. Doch ist die dort scharfsinnig begründete Hypothese, daß das herkulanensische Telephosbild (Helbig 1143) auf ein Gemälde dieses Meisters zurückgehe, kaum haltbar; dagegen spricht sein stilistischer Charakter, den Wickhoff, Wiener Genesis S. 73, wohl richtig erkannt hat.

[2] Bd. II. S. 312 f.

dem großen Plastiker, mit dem er schon in früherer Zeit persönlich eng verbunden gewesen sein muß. Er selbst hat wohl über seine Stellung zu den zeitgenössischen Malern sich mit vornehmer Bescheidenheit ausgesprochen, aber, wie es scheint, nicht einmal ein Wort der Abwehr für den Ausspruch jenes gefunden, der seinem blitzeschwingenden Alexanderbildnis galt. Apelles dürfte jünger als Lysippos gewesen sein, als er zu gleichem Range wie dieser aufstieg. Eine Parallele zwischen beiden Meistern führt nicht weit; sie bringt uns zunächst nur zum Bewußtsein, wie sich das Schicksal der hellenischen Kunst schon in ihrer verschiedenen Herkunft spiegelt. Lysipp war Sikyonier von Geburt, und all seine revolutionären Taten bewegen sich im Rahmen der Jahrhunderte alten Ideale sikyonischer Plastik. Apelles kam aus der Fremde, um als bereits heranreifender die harte Schulzeit durchzumachen, die ihn in den Besitz der technischen Geheimlehre setzen sollte.

Apelles ist in Kolophon geboren, durch Adoption aber zum Ephesier geworden; als sein erster Lehrer wird uns der sonst unbekannte Ephoros aus Ephesos genannt. Wenn er bei Plinius als Koer bezeichnet wird, so verdankt er dies seinem berühmtesten Werke, der Aphrodite von Kos, die wie die Knidierin ihrem Meister ein gleich posthumes Bürgerrecht eingetragen hat. Sein Vater hieß Pytheas. Sein Bruder Ktesilochos war gleichfalls Maler und wahrscheinlich identisch mit dem von Plinius als Schüler des Apelles erwähnten Homonymen.[1] Damit ist die Abstammung des Meisters aus einer Künstlerfamilie indiziert, nur kann sein Vater nicht Maler gewesen sein, sonst wäre er wohl als dessen Schüler genannt worden. Nun begegnen uns aber die Namen Pytheas und Apelles in der Liste der berühmten Toreuten des Altertums,[2] und das Beispiel des mit dem Toreuten Mys so eng verbundenen Malers Parrhasios zeigt die ionische Goldschmiedezunft mit der dortigen Malerschule in nahen Beziehungen, die ihre Analogie in den Tagen der Renaissance haben. Goldschmied war doch auch der Heros der altionischen Kunst, Theodoros von Samos. So scheint es denn eine blühende Goldschmiedfamilie gewesen zu sein, der unser Malerfürst entstammt, und das ansehnliche Honorar, das er für den ihm erteilten Unterricht an Pamphilos zu zahlen hatte, läßt auf den Wohlstand derselben schließen. Wir sind über die künstlerischen Verhältnisse im kleinasiatischen Ionien dieser Zeit so gut wie nicht unterrichtet. Parrhasios ist der letzte der großen ionischen Künstler, der den Glanz seiner Heimat noch einmal erstrahlen macht. Von da ab tritt während eines Jahrhunderts die ionische Kunst vor der helladischen fast ganz ins Dunkel zurück; gerade der Umstand, daß Apelles nach Sikyon zog, um dort umzulernen, sagt,

[1] Hauptstelle Suidas s. v. Apelles = Ov. Nr. 1828.

[2] Vgl. Arch.-epigr. Mitt. aus Österreich XII (1888) S. 117.

daß es nicht die ausschließliche Schuld unserer literarischen Überlieferung ist, wenn sie sich über die ionische Kunst dieser Zeit so gründlich ausschweigt. Die ökonomische Blüte, zu der sich die politisch unfreien oder halbfreien Städte Ioniens immer reicher entwickeln konnten, die alte Tradition der verfeinerten Lebenshaltung und künstlerischen Genußfreudigkeit, die sich in den Versen des Parrhasios so deutlich als nationales Element spiegelt und durch den steten Verkehr mit den minderwertigen Nachbarn noch gesteigert ward, mußten jedoch reichsten Ertrag dem Kunsthandwerk sichern, das dort seit den ältesten Tagen der hellenischen Kultur und Kunst unter dem Schutze der samischen Hera und der Artemis von Ephesos immer tiefere Wurzeln schlug. Und wenn nun fast in demselben Augenblicke, da die helladischen Kunstschulen am glanzvollen Abschlusse ihrer Laufbahn standen, die ionische Kunst dort ihre erlöschende Fackel von neuem zu hellstem Aufleuchten entzündet und eine Reihe von großen Künstlern aus dem Osten Griechenlands ersteht, so genügt zur Erklärung dieses geschichtlichen Ereignisses nicht der Hinweis auf den Gang, den die politische Entwicklung genommen hat, deren Zug nach Osten die hellenische Kunst diesmal vorausgeeilt ist. Entscheidend erscheint vielmehr der Umstand, daß diese Reihe von bedeutsam hervortretenden Künstlernamen doch nur von einem Wiederaufleben der ionischen Malerei Kunde gibt, die nun das Erbe der attischen wie der sikyonischen Schule antritt. Die spezifisch malerische Begabung der altionischen Kunst haben uns bereits die Reste ihres plastischen Schaffens aus den Tagen der Tyrannenzeit erkennen lassen, denen ihre geradezu auf illusionistische Wirkung abzielende malerische Art einen besonderen Reiz verleiht. Alle Lebensäußerungen der ionischen Kunst durchdringt dieses Element; es erklärt ihr Zurückbleiben in der Zeit, da Athens auf plastischer Grundlage erwachsene großzügige Kunst den Ton angab. Aber in dem Momente, als die Entwicklung der helladischen Kunst auf dem Punkte angelangt war, den die ionische fast von allem Anfang an eingenommen hatte, und die malerische Anschauung durchbrach, lebte die ionische Kunst wieder kräftig auf und vollbrachte Taten, die ihres alten Adels würdig waren. Es läßt sich mit Fug bezweifeln, ob sie zu solchen auch dann fähig gewesen wäre, wenn sie der Weg ihrer Entwicklung in gerader Richtung weiter geführt hätte. Ihr letzter großer Vertreter sah wenigstens keinen, der über ihn hinausgeführt hätte, und ihr erster knüpft nach der großen Generalpause genau dort an, wo jener die Segel einziehen mußte. Vor allem aber wüßten wir gerne, auf welchem Standpunkt technischer Entwicklung die Malerei damals angelangt war, als sich die ionische Kunst berufen fühlte, wieder kräftig einzugreifen. Die Nachrichten über die so streng systematische Pflege in der sikyonischen Chrestographenschule lassen keinen Zweifel darüber, daß dort das zeichnerische Element vorwiegend

war, auch wurden dort eifrig gelehrte Studien über Perspektive getrieben; die Farbengebung galt einer späteren Zeit für hart, fand aber ihre Würdigung vom Standpunkt einer sich nach dem Primitiven zurücksehnenden übersättigten Kultur, der wir auch unter anderem die Konstruktion der plastischen Härteskala verdanken. Bei dem nahezu völligen Mangel an verwertbarem monumentalen Material ist der Frage, vor die wir uns hier gestellt sehen, nur auf Umwegen näher zu kommen. Das hat in geistvoller Weise Wickhoff versucht,[1] der zu dem überraschenden Resultat gelangt, »daß Alexanders Maler den räumlichen Zusammenschluß der Bilder noch nicht gefunden hatten«. »Ihnen war« — nach seiner Annahme — »die völlige naturalistische Durchbildung des Kolorites, die erst der Raumzusammenhang bedingt, noch ebenso fremd als ihren großen Vorgängern«. Prinzipiell seien sie aber in die Gruppe der schönfarbigen Maler einzureihen; der Einbruch des Lokalkolorites durch Apelles sei nur an zwei Stellen isoliert erfolgt, in der natürlichen Färbung des Fleisches und in dem Versuch, den Schimmer des Metalles wiederzugeben. Einen besonders kräftigen Zeugen dieser seiner Anschauung findet ihr Urheber in einem Fragment des Polemon, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung dargelegt zu haben, Wickhoffs bleibendes Verdienst ist, obgleich der bündige Schluß, den er daraus zieht, sich als zu weitgehend erweisen wird. Athenäus zitiert Polemons Beschreibung eines in Athen befindlichen Gemäldes der Hochzeit des Peirithoos, in welcher wohl von der Komposition wie den Figuren nicht mehr die Rede ist, jedoch das Inventar des Hochzeitssaales genau angegeben wird. Dieses Eingehen auf das Material der Geräte, Gefäße und der Klinen, die Erwähnung des bunten Teppichs als Bodenbelag und der Hängelampe mit den herausschlagenden Flammen erklärt sich nur unter der Annahme, »wenn dies alles neu war, wenn es eines der ersten Bilder war mit Raumzusammenhang und natürlichen Farben an den Gegenständen«. Demnach, schließt Wickhoff sehr richtig, ist jene grundlegende Neuerung keineswegs ganz unbemerkt geblieben, Polemon hat sie gewissenhaft verzeichnet. Aber für die chronologische Frage kommt es nun darauf an, zu wissen, welcher Zeit dies Beispiel angehört. Wickhoff findet es selbstverständlich, daß diese Dinge auch für Polemon neu waren, sonst müßte man ja arg von dessen Verstand denken; sein Ansatz lautet folglich auf den Beginn des zweiten Jahrhundertes. Indessen hat Wickhoff außer acht gelassen, wo denn Polemon diese so merkwürdige Beschreibung zum besten gibt. Seine Schlußfolgerung wäre unanfechtbar, hätte sie in einer periegetischen Schrift gestanden, und ohne ausdrückliches Zeugnis könnte man ja an Polemons Akropolisbuch denken; aber das Athenäuszitat stammt aus seiner bekannten Streitschrift gegen die Kunst-

[1] Wiener Genesis S. 48 ff.

bücher von Adaios und Antigonos, deren Angaben er gar oft und, soweit wir sehen können, stets mit gründlichen historischen Argumenten bekämpft. Die Erwähnung des Hippeusschen Bildes gewinnt in diesem Zusammenhang erst ihr volles Licht. Es ist ein Beweisstück, durch welches dargetan werden soll, daß der chronologische Ansatz für das Aufleuchten dieser Neuerung, den Antigonos angab, falsch ist. Wem sie dieser zugeschrieben hat, gelangt nicht zu unserer Kenntnis, aber die Schlagkraft des Zitates besteht eben darin, daß das Hippeussche Bild evident älter war als der Meister des Antigonos. In diesem Sinne und nur in diesem ist Wickhoffs Anschauung berechtigt, daß dieses Bild eines der frühesten seiner Art gewesen sein müsse; zu Beginn des zweiten Jahrhundertes aber war die Erinnerung daran bereits so weit verwischt, daß sie zum Gegenstand gelehrter Kontroverse werden konnte. Wann dieser Meister Hippeus, den Plinius als Hippys unter den »primis proximi« anführt, gelebt hat, erfahren wir freilich nicht, aber er ist zweifellos ziemlich hoch anzusetzen, denn sehr bestimmte Indizien lassen die Entstehung der geschlossenen Raumwirkung weit früher annehmen, als Wickhoffs Hypothese fordert. Die Lukiansche Beschreibung des Kentaurenfamilienbildes von Zeuxis enthält bereits alle Elemente derselben; sie waren, wie man aus der Bemerkung über den nur mit halbem Leibe oben im Bilde sichtbaren Kentaurenvater schließen darf, noch nicht genügend zusammengefaßt, aber doch schon so weit, daß die Lokalfarbe ihren Einzug gehalten hat; das beweist der grüne Rasen, auf dem das Kentaurenweib lagert. Aber die Wirkung dieser Neuerung tritt uns auch monumental entgegen auf einem Gebiete, auf dem sie eigentlich nicht faßbar erscheint und doch in ganz klarer Weise ihre Gegenwart verrät. Bedeutet sie doch mehr als eine Erweiterung der Grenzen der Malerei und muß den tiefsten Einfluß auf das Gesamtschaffen der bildenden Kunst geübt haben. Ohne sie vorauszusetzen, bleibt nicht nur die Entwicklung der Malerei im vierten Jahrhundert unbegreiflich, auch das Verständnis der unter ihrer Einwirkung stehenden Plastik wird davon beeinflußt. Wir haben in der Behandlung der Werke des Praxiteles als eines besonders charakterisierenden Momentes der Szenerie gedacht, die fast jedes derselben dem Beschauer notwendig suggeriert, und möchten nur an das stärkste Beispiel, den ausruhenden Satyr, erinnern, der ja geraden Weges in die Malerei der folgenden Generation seinen Einzug gehalten hat. Die unerläßliche Vorbedingung dieser Erscheinung auf plastischem Gebiete ist jedoch der Vorgang der Malerei. Wenn Lysippos' Schöpfungen eine noch räumlichere Raumanschauung erfordern, und unmittelbar nach ihm die Terrainbasen mit der Einbeziehung des Irdischen völlig Ernst machen, so kann man nicht mehr annehmen, daß Polemon an dem Hippeusschen Bilde eine große Neuigkeit verkünden wollte. Die Entstehung dieses Mißverständnisses erklärt

sich nur aus der falschen Voraussetzung, die Geschichte des Reliefs als des an die Malerei angrenzenden plastischen Gebietes müsse zunächst die Spuren dieser Neuerung zeigen. Wohl kann man sie auch da bei schärferem Zusehen finden: die Art, wie beispielsweise der Aristonautes in seiner architektonischen Umrahmung steht mit festem Boden unter den Füßen, das Bildformat, in das sich am Ende des vierten Jahrhundertes das »Totenmahlrelief« einfügt, sind solche Zeugnisse, die sich noch erheblich mehren lassen. Aber aus dem Umstande, daß das Relief in der Art der Polychromie an der alten Weise festhält und zugleich eigene Wege sucht und findet, um den gesteigerten malerichen Erfordernissen zu genügen, lassen sich durchaus keine Rückschlüsse auf den Stand der technischen Entwicklung der Malerei ziehen. Das hellenische Relief hatte seine alte Tradition, die ihm gebieterisch wehrte, Prinzipien zu folgen, die mit seiner Eigenart im Widerspruch standen.

So sicher wir demnach annehmen dürfen, die Malerei des vierten Jahrhunderts habe den räumlichen Zusammenschluß wie die Anwendung der Lokalfarben bereits besessen, so sind wir doch von dem Glauben fern, sie habe diese Mittel in gleich obligater Weise durchgeführt, wie es die moderne Malerei getan hat. Die Relation zwischen Menschen und Natur, Figürlichem und Gegenständlichem war damals noch eine andere, wie ja auch die zwischen Mann und Kind in dieser Zeit einer Revision unterzogen ward. Aber daß sie immerhin stark genug entwickelt war, um durchschlagende Beachtung zu finden, können wir auch aus einem anderen literarischen Ereignis sehen. Schon in der frühen Diadochenzeit schlug die Poesie mit Herodas und Theokrit neue Pfade ein, die sie dem zeitgenössischen Empfinden näher brachte als die kraftlos gewordene mythische Dichtung. Aber auch auf uns Nachgeborene wirkt der Reiz ihrer »Genrebilder« nicht zum mindesten durch die wie an einen Naturausschnitt gemahnende Szenerie und die starke Lokalfarbe. Ob nun der Name Idyll, mit dem die theokriteische Sammlung etikettiert erscheint, früh oder spät geprägt ward, er bezeichnet doch scharf den Zusammenhang dieser Richtung mit der der Malerei; mag diese Erkenntnis auch erst den alten Literarhistorikern aufgegangen sein, so ist ihre Richtigkeit nicht davon abhängig, daß wir sie nicht bequem kontrollieren können.

Apelles galt als Erfinder auf dem technischen Gebiete seiner Kunst,[1] ohne daß wir erfahren, worin diese Neuerungen bestanden, mit Ausnahme einer, deren Geheimnis mit ihm zu Grabe getragen sein soll. Er hat seine Bilder mit einem Firnisüberzug versehen, der die bunte Farbengebung einheitlich abgetönt erscheinen ließ. Die Angabe, daß er diesen aus Elfenbeinschwarz erzeugte, kann nur auf authentischen Mitteilungen von ihm

[1] Plinius 35. 97 = Ov. Nr. 1893 und 35. 42 = Ov. Nr. 1892.

selbst beruhen, und wir besitzen in der Tat eine ganze Reihe persönlicher Äußerungen des Künstlers, die wohl alle aus dem viel exzerpierten Büchlein, das an seinen Schüler Perseus adressiert war, geflossen sind. Diesem entstammen zweifellos, wie wir schon früher bemerkten, die wertvollen Nachrichten über seine Schulzeit bei Pamphilos und vor allem die Werturteile über seine mitstrebenden Genossen. Deren höfische Form hat ihm den Ruhm persönlicher Liebenswürdigkeit eingebracht, den die Anekdote dann auf seinen persönlichen Verkehr mit dem größten derselben, Protogenes, in ihrer Weise exemplifizierte. Seinem Mitschüler Melanthios gesteht er den Vorrang in der Komposition zu, an Asklepiodoros bewundert er die feine Perspektive.[1] Protogenes sei ihm in allen Punkten mindestens gleich, wenn nicht überlegen, nur wisse dieser nicht zur rechten Zeit aufzuhören. Das manum de tabula der plinianischen Wiedergabe ist berühmt geworden.

Apelles war auf seine Gabe, die Leichtigkeit der Hand, sehr stolz; gerade sie schien ihm mit dem Vorzug in Zusammenhang zu stehen, den er all seinen Genossen gegenüber für sich in Anspruch nimmt, und der ihm die Anerkennung, die er anderen so reichlich zugestand, offenbar aufwiegen mußte; er dankt sie Charis, der Göttin der Anmut, der er als seiner Schutzpatronin auch ein Bild auf ionischer Erde gewidmet hat, wie einst Parrhasios seine Arete leiblich verkörpert hat. Dieser begeisterte Kult der Anmut ist echt ionisches Erbgut gewesen, als dessen Zeugen die lieblichen Frauengestalten dem Schutte der Akropolis entstiegen sind. Er ist wie eine Reaktion gegen die allzutiefe Kunstgelehrsamkeit, die er in der Schule des Pamphilos über sich ergehen lassen mußte, und zugleich ein Bekenntnis, daß er seine Eigenart in dieser nicht bloß bewahrt, sondern auch gestärkt habe. Von der sikyonischen Herbheit haftete nichts an ihm. An die Schule des Pamphilos, auf dessen persönlichen Einfluß die Einführung des Zeichenunterrichtes als obligater Gegenstand der Jugendbildung zurückgehen soll, erinnert aber das kräftige Eintreten des Apelles für die Schulung der Hand durch fleißiges Zeichnen. In dem Buche an Perseus war diese Mahnung in einem Worte zusammengefaßt, das in seiner lateinischen Form auch in das Sprichwort überging. »Nulla dies sine linea«, ist in seiner ursprünglichen Bedeutung ein pädagogischer Ausspruch. Ohne die unausgesetzte Schulung der Hand ist die Leichtigkeit, deren Apelles sich rühmt, nicht zu erzielen. Aber eine besondere Schätzung des zeichnerischen Elementes vor dem koloristischen liegt gewiß nicht in dem Worte. Die alte Kunstforschung faßte dasselbe allzu wörtlich auf, und da ihr von Apelles keine Handzeichnungen wie von Parrhasios bekannt waren, so nahm sie, um die Feinheit seiner Linienführung zu

[1] Plinius 35. 80. Melanthio de dispositione cedebat, Asclepiodoro de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet. Das ist völlig klar, und Wustmanns Umstellung, die in Overbecks Schriftquellen Eingang gefunden hat, wäre besser unbeachtet geblieben.

exemplifizieren, zu Erfindungen ihre Zuflucht, die noch alberner ausfielen als die bekannten, die den Wettstreit zwischen Zeuxis und Parrhasios illustrieren sollten. Den hierzu nötigen Zweiten mußte natürlich Protogenes vorstellen, und die ganze nicht ohne novellistisches Talent aufgebaute Geschichte der drei feinen Linien mag man bei dem gläubigen Plinius nachlesen, der das Wahrzeichen derselben als viel gesehen anführt.

Als Hofmaler Alexanders des Großen fiel Apelles die spezielle Aufgabe des Königsporträtes zu, in der er sich schon unter Philipp bewährt hatte. Jetzt erhielt er das Privileg. Von seinen sehr vielen und verschieden aufgefaßten Bildern Alexanders können die hervorragendsten nur der Zeit enstammen, in der der König auf dem Gipfel seines Ruhmes stand. So der Alexander mit dem Blitz,[1] dessen Lichtwirkung auf die Rechte, die ihn hält, bestaunt wurde. Für dies Bild, das der König ins Artemision zu Ephesos stiftete, erhielt sein Schöpfer ein bis dahin unerhört hohes Honorar. Wir haben des Lysippischen Ausspruches über das Gemälde bereits gedacht, es gab aber von ihm selbst ein anderes gutes Wort: es sei so unbesieglich wie sein Original. Dieser Auffassung als Zeussohn kann die Entscheidung des Orakels nicht vorgegriffen haben. Nach Rom kamen zwei Alexanderbilder des Meisters von ähnlicher Auffassung. Auf dem einen steht der Zeussohn mit seinen mythischen Brüdern, den Dioskuren, und der Nike, die ihn wohl bekränzt haben wird. Das zweite zeigt Alexander auf dem Triumphwagen und den Kriegsdämon mit auf dem Rücken gefesselten Händen auf Waffen sitzend. Auch hervorragende Generale des Königs hat Apelles in für sie charakteristischen Stellungen gemalt: Kleitos, der zu Pferde in den Kampf eilend den Helm von seinem Knappen entgegennimmt, den Antigonos, gepanzert neben seinem Roß einherschreitend, und ein besonders berühmtes Reiterbild desselben. Dahin gehört wohl auch das Bild des gegen die Perser ausziehenden Neoptolemos und gewiß noch manches andere. Aber wir befinden uns den Erwähnungen dieser Bildnisse gegenüber doch vor einem kunstgeschichtlichen Problem. Aristoteles gab dem Protogenes, der das Porträt seiner Mutter gemalt hat, den weisen Rat, er möge die Taten Alexanders des Großen malen, wegen der Ewigkeit dieses Vorwurfs. Doch dazu, meint Plinius, habe es den Maler nicht gedrängt, aber zu einem Alexanderbild entschloß er sich: er malte ihn mit dem Pan. Das war eigentlich die kürzeste Formel, dem Wunsche des Stagiriten zu entsprechen, denn die Auffassung Alexanders als Dionysos, die diese Begleitung andeutet, symbolisiert seinen Siegeszug gegen Indien.

Die Reihenfolge der Ereignisse war natürlich die umgekehrte. Ein solch symbolisches Bild der göttlichen Taten Alexanders des Großen, das völlig

[1] Ov. Nr. 1875—8.

im Geiste der höfischen Alexanderbilder des Apelles gehalten war, mußte einer späteren Zeit die Frage vorlegen, die eigentlich an diesen Aristoteles hätte richten müssen: Warum hat der Stab von Künstlern um Alexander nicht die Schlachten des Königs gemalt? Der große Weise, der seiner Zeit voraus war, mußte selbstverständlich schon diesen Mangel empfunden haben; doch sein Zureden half nichts, und dabei beruhigten sich die Nachgebornen. Aber diesmal hat wiederum die Legende das geschichtliche Problem aufgespürt. Auf der Stätte von Ilion, wo er seinem Ahnherrn Achilleus glänzende Totenopfer brachte, sprach Alexander das berühmte Wort von der Sehnsucht nach dem Sänger, der dessen Taten der Welt verkündigt hatte. Daß er die lebenden Dichterlinge verschmähte, fand man begreiflich; der König, der sich als Herold seines Ruhmes keinen neuen Herodot oder Thukydides, sondern gern einen Homer erkoren hätte, offenbart auch in diesem Zuge seine echte Heroenseele. Er wollte im lichten Glanze der Göttlichkeit vor der Nachwelt stehen, und da ihm hierzu die Prosa des Geschichtschreibers nicht verhelfen konnte, so mußten ihm die Künstler ersten Ranges, mit denen er sich umgab, dazu dienlich sein; er hatte für die größten Aufgaben die rechten Männer gefunden und brauchte sie ihnen nur zu stellen. Da ist es denn sofort bezeichnend, daß er das Recht, ihn im Bildnis darzustellen, auf die ersten Meister ihres Faches beschränkt hat. Dies schien ihm die höchste der Anforderungen, die er an die Kunst zu stellen gedachte, die aber, für welche alle modernen Analogien sprechen, die flüchtigen Momente seiner Siegestaten im Bilde festzuhalten, hat er nicht gestellt. Seine Plastiker hatten nur eine Alexandertat zu bilden, und diese gibt es, wie wir sahen, in mehrfacher Ausführung: die Löwenjagd des Königs. Hier war er von der heroischen Seite zu fassen und ward auch so gefaßt als anderer Herakles. Die Reiterschar in Dion war keine Schlachtdarstellung, sondern ein Anathem für die Gefallenen. Seinen Malern aber gab er kein Schlachtenbild zu malen. Wenn dann doch in seinem Auftrag Aëtion seine Hochzeit mit Roxane in einer dem höfischen Geiste angepaßten Form im Bilde verewigt hat, so war der Meister zu dem Akte, den er dargestellt hat, gewiß nicht persönlich zugezogen worden. Es scheint demnach doch nicht ganz allein an dem Stande der damaligen Kunst zu liegen, wenn der Appell nicht an sie erging.

Seit den Tagen Polygnots war das Thema der Perserschlachten der Kunst geläufig; das Treffen von Oinoe wie der Reiterkampf vor Mantinea fanden eine gleichartige malerische Verherrlichung, und fast unmittelbar nach Alexander sind Bilder seiner Schlachten auch wirklich gemalt und gemeißelt worden. Richtunggebend war zu Lebzeiten des Königs offenbar dessen Gebot, und gerade in der Auffassung des Alexanderbildes durch Apelles fand der königliche Wille seinen klarsten Ausdruck. Wenn dabei die Künstler-

legende das Verhältnis zwischen König und Maler so darstellt, als ob dieser, dessen Umgangsformen sonst doch sehr gerühmt wurden, sich nicht gescheut habe, gerade seinem Monarchen Sottisen zu sagen,[1] so hat sie bloß ihr seither bewährtes Kunstmittel gebraucht, um die Gestalt ihres Helden neben der übergewaltigen seines Auftraggebers zur vollen Geltung kommen zu lassen. Nur in der idealen Kunst findet der Monarch von Gottes Gnaden seine Stütze und umgekehrt; wir dürfen uns von solchen Schnurren nicht an dem tiefen Einfluß irre machen lassen, den Alexander der Große auf die Geschicke der Kunst ausgeübt hat. Charakteristisch ist hier auch, wie seine Generale dem irdischen Drange doch nicht widerstehen können und sich von Apelles durchweg in Stellungen malen lassen, die ihrem militärischen Wesen einen kriegsfrohen Ausdruck verleihen. In freundlicherem Licht hat die Legende das Verhältnis zwischen König und Künstler an dessen berühmtestem Werke, dem Bilde der Aphrodite Anadyomene, exemplifiziert. Sie knüpft an ein von Apelles gemaltes Porträt der schönen Pankaspe an, deren Züge in jenem Aphroditebild wieder zu erkennen waren. Diese soll die Geliebte Alexanders gewesen sein, der König aber, dem die tiefe Neigung nicht entging, die den Maler zu seinem schönen Modell ergriff, verzichtete zu dessen Gunsten auf den Besitz des Weibes, das der Künstler dann zu seiner Gattin machte. Da aber nun die koische Aphrodite die Knidierin in Erinnerung bringen mußte, die ja ursprünglich auch für Kos bestimmt war und dort eine Vertreterin zurückgelassen hatte, die das Gedächtnis an sie wach hielt, so ist es nicht weiter wundersam, wenn die Phrynelegende einen neuen Schößling trieb, und diese Hetärenkönigin auch für Apelles' Aphrodite das Modell abgab, diesmal vor allem Volke und mit jener Umständlichkeit, die das Motiv der Meeresgöttin verlangte. Beide Versionen wollen es bündig bezeugen, Apelles habe auch sein Meisterwerk nach der Natur durchstudiert. Der Maler hat sich das Problem den Mitteln seiner Kunst entsprechend in genau entgegengesetzter Weise stellen können als sein großer Vorgänger im Gebiete der Plastik. Mußte der eine die Schönheit der Göttin hüllenlos zur Anschauung bringen, sie im Begriffe, ins Meer zu steigen, darstellen, so war dem Maler dieses ein freundlicheres Element, und er konnte sie dem Meere entsteigen lassen. Damit aber war das Thema wieder in das Reich des Mythos hinübergespielt, und die Darstellung der Epiphanie der Göttin wurde nun zu der ihrer Geburt. Die literarische Überlieferung hat hier viel poetische Färbung angenommen und fließt in breitem Flusse dahin, aber für das Bild selbst ist ihr nur wenig zu entnehmen, und auch dies wenige muß ihr förmlich abgerungen werden.[2] Die

[1] Plinius 35. 85, Aelian. Varia hist. II. 3 = Ov. Nr. 1834, 5.
[2] Ov. Nr. 1847—1863. Benndorf, Ath. Mitt. I (1876) S. 50 ff.

Göttin tauchte mit dem halben Leib aus den Wellen empor, ihre Hände faßten das lange nasse Haar, um es auszudrücken, der Unterleib war in dem durchsichtigen Element von besonderer malerischer Wirkung, vor allem für das Laienpublikum, das nun wußte, wo es hinzustaunen hatte. Eroten werden dabei nicht gefehlt haben, aber wir hören immer nur von der Göttin selber. So fest auch die Koer an diesem ihrem Schatze hielten, er fand doch schließlich seinen Weg nach Rom. Augustus übernahm von ihnen das Bild um das für Kunstwerke allerersten Ranges bereits üblich gewordene Entgelt von hundert Talenten, die er ihnen an den Steuern abschrieb, und versetzte die Göttin in den Tempel Cäsars als Stammutter des iulischen Hauses. Die unteren Teile des Bildes hatten damals schon schweren Schaden gelitten, aber das ward ihm zum neuen Ruhmestitel, da sich niemand fand, der es restaurieren wollte; schließlich hat sich Nero von Dorotheus eine Kopie anfertigen lassen. Plinius fügt seinem Bericht noch einen interessanten Schlußpassus an: Der Meister hatte sich mit diesem Werke nicht genügt. Er begann für die Koer eine zweite Aphrodite zu malen, in der er sich gewiß selbst übertroffen hätte, aber da griff das Schicksal ein. Apelles starb, ehe er das Werk vollenden konnte, und abermals fand sich niemand, der mit dem toten Meister in Wettkampf zu treten wagte. Wie weit diese zweite Aphrodite[1] fertiggestellt war, erfahren wir aus Cicero. Wiederum war es der untere Teil, den von Apelles Hand ausgeführt zu sehen nicht vergönnt war; auch da scheint wenig mehr als die Vorzeichnung vorhanden gewesen zu sein. Die zweite koische Aphrodite hat die moderne Forschung arglos von Plinius übernommen, ohne zu bemerken, daß Cicero, der nicht weniger als siebenmal dieses Bildes Erwähnung tut, immer nur von der koischen Aphrodite des Apelles spricht, und sonst niemand diese interessante Doppelgängerin kennt. Plinius haben zwei Erklärungen für den Zustand des Werkes vorgelegen. Die einen hielten es für unfertig, die anderen fanden bei der genauen Untersuchung, die in Rom möglich war, es sei einst vollendet gewesen, aber arg geschädigt; doch sowohl zu Kos wie zu Rom war man weise genug, es nicht übermalen zu lassen. Plinius hat beide Versionen gleich gläubig als Tatsachen hingenommen. Folgerichtig mußte er sie dann auf zwei Bilder verteilen, und so schuf er, nicht Apelles, die zweite koische Aphrodite.[2]

Von anderen Götterbildern des Apelles erfahren wir recht wenig. Der Charis haben wir bereits gedacht. Ein Bild der Tyche wird nur erwähnt, um Apelles den Scherz in den Mund zu legen, er habe das Glück darum

[1] Ov. Nr. 1864—66.

[2] Ich sehe mich nachträglich gezwungen, die Priorität dieser Entdeckung Six zuzugestehen, der, wie aus S. 177 Anm. 37 seiner erwähnten Studien hervorgeht, die gleiche Beobachtung bereits früher veröffentlicht hat.

sitzend gemalt, weil es nicht fest stehe; doch lehrt uns die Tyche von Antiochia, daß es eine thronende Stadtgöttin gewesen ist, und da ergibt sich die Vermutung von selbst, auch dieses Bild sei im Auftrag Alexanders des Großen gemalt worden; für welche seiner vielen Städtegründungen wissen wir freilich nicht, am nächsten läge es, an die ägyptische Metropole zu denken. Von homerischen Versen inspiriert — eine Tatsache, die Plinius wieder nicht ohne ein albernes, längst klar gelegtes Mißverständnis berichtet — war des Apelles Bild der Artemis, umgeben vom Reigen schwärmender Nymphen.[1] Daß es für das Artemision seiner Wahlheimat bestimmt war, möchten wir vermuten und auch da auf Alexander raten, der diesem Heiligtume sein Bild und seine Gunst zuwandte. Der königliche Verehrer Homers hat vielleicht auch auf dieses Werk Einfluß genommen. Die zögernde Zuteilung eines in Rom befindlichen »Herakles von rückwärts gesehen« ermutigt uns nicht zu weiterer Behandlung, und den echten nackten Heros von wundersamer Naturwahrheit können wir gleichfalls unberührt lassen. Für das Artemision zu Ephesos muß auch die Pompa Megabyzi, der Festaufzug des Oberpriesters, daselbst gemalt worden sein. Ein ähnliches Bild im Asklepieion von Kos wird im vierten Mimiambus des Herodas von den beiden dort auftretenden Frauen mehr bestaunt als beschrieben. Es war ein Stieropfer dargestellt, neben dem Altar stand ein Knabe mit einer silbernen Feuerzange, deren Metallreflexe drastisch hervorgehoben werden; der Ochs mit seinem Treiber, ein Weib, zwei Männer, einer mit einer gebogenen und einer mit einer Stumpfnase: allem wird die höchste Lebenswahrheit zugesprochen, mit einem begeisterten Preisen des Meisters und einem derben Worte gegen seine Tadler. Von dieser frappanten Lebenswahrheit seiner Bildnisse haben wir noch weitere Kunde, sie wurden von den Metoposkopen zum Wahrsagen benutzt; daß sie bis ins Gebiet des Pathologischen ging, darauf dürfen wir die Worte des Plinius beziehen, er habe auch die Bilder Sterbender gemalt. Doch besonders bezeichnend wird es sein, daß er auch sein Selbstporträt gemalt hat, dessen wohl authentische Unterschrift die Anthologie überliefert hat; das Selbstlob darin wäre ja nichts ungewöhnliches.[2]

Aus zwei Bildern des Apelles hat man schließen wollen, er sei, um es mit einem modernen Worte zu bezeichnen, auch Allegoriker gewesen. Er habe gemalt, was man nicht malen kann, »Donner, Blitz und Wetterleuchten,« sagt Plinius. Wir wüßten gern wie, aber nur für das Wo gibt Pausanias (VIII. 29. 2) einen Hinweis; er nennt einen Ort in Arkadien, den die Landesbewohner für das echte Schlachtfeld, auf dem die Götter

[1] Die richtige Deutung hat Dilthey, Rh. Mus. XXV. S. 321 f. gegeben.

[2] Anth. Pal. IX. 505 = Ov. Nr. 1886.

wider die Giganten stritten, erklären, und wo sie dem Donner, Blitz und Sturmwind Opfer bringen. Wir dürfen uns demnach dies seltsame Bild als ein Kultbild vorstellen, während man früher auf eine Darstellung der Geburt des Dionysios in der Philostratischen Galerie (I. 14) hinwies, bei welcher Blitz und Donner persönlich anwesend sind. Auf malerische Effekte gleich denen auf des Meisters Alexander mit dem Blitz hat dieses Plinius so unmalerisch erscheinende Thema allen Anspruch. Eine Improvisation soll sein Gemälde der Verleumdung gewesen sein; die Legende konnte sich ein so fruchtbares Motiv nicht entgehen lassen, sie hat es mit ihren Ranken umsponnen. Die Fassung, in der sie uns vorliegt, hat ihr Lukian gegeben. Wir verdanken seiner Meisterhand die genaue Beschreibung dieses Bildes des Apelles, die die Kunst der Renaissance so mächtig angeregt hat.[1] An seiner Erzählung muß die Kritik ihre Rechte geltend machen, daß sie sich aber auch an der Beschreibung des feinsten aller antiken Kunstkenner versucht hat, darf man wohl kurzweg als eine Dummheit bezeichnen. Jetzt bürgt die kurze Schilderung des Opferzuges durch Herodas für die Echtheit dieses Bildes, das eigentlich das gleiche Thema variiert. Diesmal ist es ein unschuldiger Jüngling, der von der Verleumdung als Opfer an den Haaren vor den Thron des Königs Langohr geschleift wird, als dessen Berater Unwissenheit und Argwohn amtieren. Die Führung des Zuges hat der blasse Neid übernommen, der Verleumdung sind als Helfer die Gestalten der List und Täuschung beigegeben, zum Schlusse kommt die schäbig aussehende Reue, die sich schamvoll zur nahenden Wahrheit umblickt. Wie der Meister charakterisiert hat, erwähnt Lukian nur kurz aber treffend: Der Verleumdung gab er eine verführerische Wohlgestalt voll heißer Erregung; die Fackel in ihrer Hand mit ihrem flackernden Schein hat gewiß die symbolische Wirkung mit der malerischen verbunden, der mißgestaltete und abgezehrte Neid, dem man lange Krankheit anzusehen meinte, war sicher eine pathologische Meisterbildung, und die in schwarze Lumpen gehüllte Reue hat wohl überzeugend gewirkt; die Wahrheit aber scheint ganz schlicht gewesen zu sein, denn leider verliert Lukian kein Wort über ihr Aussehen, doch findet jeder Zug, den er überliefert, in der übrigen sich mit Apelles beschäftigenden Literatur seine glänzende Bestätigung. Für die Legende war es selbstverständlich: Apelles konnte mit diesem Bilde nur seine persönlichen Feinde treffen, und da sie noch ganz gut wußte, woher der Wind gegen ihn blies, dessen Wohin wir in der kräftigen Verwünschung, die Herodas seinen Verächtern zuruft, zu verspüren meinen, so war es die ägyptische Malerschule mit Antiphilos an der Spitze, auf die es gedeutet wurde. Die mußte ihn bei König Ptolemaios

[1] R. Förster im Jahrb. d. preuß. Kunsts. VIII (1887) S. 29 ff. und S. 89 ff.

so lange in Ungnade bringen, bis es endlich dem Antiphilos selbst an den Kragen ging. Ganz ähnlich und gleich legendarisch klingt, was Plinius über das Verhältnis zwischen Apelles und Ptolemaios zu erzählen weiß. Auch diesmal liegt der Dichtung eine Tendenz zugrunde, mit ihren Mitteln ein Wesenhaftes zum Ausdruck zu bringen, das die Geschichtschreibung übergangen hat. Wie sie aber auch das Verhältnis des Malers zu seinem königlichen Gönner mit ihren Farben geschildert hat, volles Licht war doch nur hineinzubringen durch scharfe Schlagschatten. Um recht deutlich zu betonen, was Apelles an Alexander verloren hatte, mußte der erste Ptolomäer ihm ein finsteres Antlitz zeigen. Da kein Anhalt für die Annahme bestand, der Meister habe damals am Hofe von Alexandrien geweilt, so war die Legende mit einer Erklärung rasch bei der Hand. Das Thema des Verleumdungsbildes weist deutlich auf seine Entstehung in der höfischen Atmosphäre, die diesem Element stets in besonderer Stärke eigen ist. Der Hof aber, für den der Künstler arbeitete, war nur der Alexanders des Großen. Würde der Maler unter dem unschuldigen Opfer sich selbst als einen, sei es auch nur vorübergehend, in Ungnade gefallenen bezeichnet haben, dann wäre der König Langohr eine unerhörte Majestätsbeleidigung, die eine ganz andere Ahndung als die unverdiente der Kunstrichter hervorgerufen haben würde. Aber gerade dieser Zug gibt uns den Hinweis auf die realen Bedingungen der Entstehung dieses Werkes. Wie Alexander selbst sich über die Sphäre erhaben fühlt, in der das Gift der Verleumdung seine Wirksamkeit ausübt, zeigt die Geschichte von dem Arzte Philippos, dessen Heiltrank er genießt, während er ihm zugleich den Brief überreicht, in dem dieser als gedungener Mörder bezeichnet wird. Solcher Stimmung entstammt der »König Langohr«, dessen traurige Verblendung der Hofmaler als warnendes Gegenstück zu malen hatte. Es war eine Verherrlichung der echten königlichen Sinnesart, die nun einmal künstlerisch nicht anders zu fassen war, als es der Meister getan hat. Uns aber ist es bei der Betrachtung seiner Werke kaum anders gegangen als bei der seines berühmten Plastiker-Rivalen. Immer deutlicher hebt sich von seinen großen Künstlern die Gestalt des großen Königs heraus, dessen Bedeutung für das Schicksal der hellenischen Kunst untrennbar ist von der für die hellenische Welt. Aber während uns die monumentale Überlieferung einen tiefer reichenden Einblick in das Wesen lysippischer Kunst gestattet, bleibt der Maler für uns ein blutleerer Schatten, und mehr als den Anlaß zu ein paar allgemeinen Betrachtungen können uns die wortreichen Nachrichten über seine Werke nicht bieten. Wenn Plinius von ihm sagt, er allein habe für die Malerei fast mehr getan als alle seine Zunftgenossen zusammen und überdies seine Lehren auch schriftlich niedergelegt, so gewinnen wir aus den wenigen Fragmenten dieser Schriften nur die Erkenntnis,

daß er sich darin fast ausschließlich mit technischen Angelegenheiten seiner Kunst beschäftigt hat, wobei er seiner Lehrer wie seiner Zeitgenossen gedachte, um vor allem seine persönliche Auffassung vom Malen zu bekennen. Mythische und gegenständliche Bedeutsamkeit kommt seinen Bildern nur in dem notwendigsten Maße zu; er bedurfte keiner Wandflächen, um sich künstlerisch aussprechen zu können,[1] sondern malte nur Tafelbilder, die sich nicht gerade durch Figurenreichtum ausgezeichnet haben. Herodas' Loblied auf Apelles variiert wieder einmal die so wohlbekannte Melodie von der Naturwahrheit: er konnte alles überzeugend darstellen, was er darstellen wollte, aber auch in dieser Formel erkennt man noch das Zurücktreten des stofflichen Interesses vor dem am rein Malerischen. Und wenn die Antike überzeugt davon war, einen größeren Maler würde die Welt nicht mehr hervorbringen können, so bedeutet diese falsche Prophezeiung, die stark an die noch falschere des Parrhasios erinnert, die Erkenntnis, daß mit dem Eintritt des rein Malerischen in die Erscheinung ein Höchstpunkt der kunstgeschichtlichen Entwicklung erreicht ist. Der starken Rückwirkung, die vor allem der Bildniskunst des Apelles auf das Gebiet der Plastik beschieden war, haben wir bereits vorgreifend gedacht; der angebliche Ausspruch des Lysippos über sein Verhältnis zu den Großmeistern der Vorzeit enthielt die Feststellung der Tatsache, daß die gleiche Strömung die ganze Kunst der Zeit Alexanders erfaßt hat.

Unter den Künstlern am Hofe Alexanders müssen wir auch des Malers gedenken, der die Hochzeit des Königs mit der schönen Roxane verherrlicht hat. Wir möchten daraus schließen, Aëtion habe sich Alexanders Gunst erfreut, aber das stärkste Zeugnis für seine künstlerische Begabung bietet uns jedenfalls die ganz besondere Vorliebe, die Lukian für ihn hat.[2] Er nennt ihn zumeist mit den besten Namen in einem Atem und hat eine Beschreibung des Hochzeitbildes verfaßt, deren Nachwirkung auf Raffael und Soddoma uns zugute gekommen ist. Die Hochzeit fand im Jahre 332 statt, und es ist fast selbstverständlich, daß die künstlerische Verherrlichung dieses, auch einen Wendepunkt in der Politik Alexanders bedeutenden Ereignisses nicht lange darnach stattfand. Lukian sah das Bild in Italien, wohin es auf ähnliche Weise gekommen sein mag, wie der lysippische Tafelaufsatz; seine novellistische Einleitung mit der olympischen Ausstellung des Bildes, die dem Meister selbst eine gute Partie

[1] Plinius 35. 118 = Ov. Nr. 1890. »Nulla in Apellis tectoriis pictura erat, nondum libebat parietes totos tinguere.

[2] Ov. Nr. 1937—1941. Brunn II. S. 243 ff. Der im folgenden bekämpfte chronologische Ansatz ist in dem Artikel Aëtion der Realenzyklopädie von Pauly-Wissowa durch C. Robert und O. Rossbach aufgestellt worden.

eingetragen hat, haben wir kaum so ernst zu nehmen, wie es gemeiniglich geschieht.

Das »prächtige Brautgemach« bot die geschlossene Raumwirkung. Auf dem Brautbett sitzt die schöne Roxane, den Blick schamhaft auf den Boden geheftet; ein Eros hat ihr den bräutlichen Schleier vom Haupte gehoben, ein anderer löst diensteifrig die Schuhriemen, wieder ein anderer hat den Bräutigam am Mantel gefaßt und zieht ihn mit sanfter Gewalt zur Braut hin, der der König einen Kranz reicht. Als hochzeitlicher Beistand fungiert mit brennender Fackel, die wohl die Lichtquelle des Bildes war, Hephaistion, auf den in idealer Jugendschöne prangenden Hymenaios gestützt. Den Abschluß bildet eine Gruppe von Eroten, die mit den abgelegten Waffen des Helden ihr lustiges Spiel treiben. Zwei tragen seinen Speer wie einen schweren Balken, zwei andere haben den Schild an den Henkeln gepackt und fahren einen dritten, der sich auf denselben gelagert hat, spazieren; der letzte hat sich in den Panzer verkrochen, wie wenn er dem lustigen Gespann auflauern wollte. Die mythische Parallele zu diesem Bilde bot die Hochzeit des Ares mit der Aphrodite. Der höfische Ton desselben kündet allein schon die höfische Kunst. Die weittragende Bedeutung, die von dem Ereignisse für die Gestaltung des Weltreichs erhofft wurde, hat es bekanntlich nicht gehabt. Wer sollte darum in den verschiedenen Zeiträumen, in die die moderne Forschung seinen Maler anzusetzen versucht hat, irgendein bis zur künstlerischen Vergegenwärtigung reichendes Interesse an dieser traurig ausklingenden Episode der Alexanderbiographie genommen haben? Die war nur damals möglich, als die Augen und Wünsche einer ganzen, für ihre Zukunft bangenden Welt auf dieses ihr Ruhe und Glück verheißende Ereignis gerichtet waren. Es sieht förmlich wie ein Anathem des Hephaistion an seinen königlichen Freund aus; eine Art Analogie böte das von Krateros gestiftete Weihgeschenk der Löwenjagd Alexanders, an der dieser allerdings in einer besonders wichtigen Rolle mitbeteiligt war.

Was wir von anderer Seite über unseren Meister erfahren, ist herzlich wenig. Die Überlieferung seines Namens schwankt zwischen Aëtion und Eetion. Diese ionische Form bietet uns den willkommenen Hinweis auf seine Heimat; er erscheint dadurch als Landsmann des Apelles. Wenn Plinius ihn diesem gegenüber etwas zu alt ansetzt, so überrascht er noch durch die Wiederholung dieses Ansatzes im Erzgießerbuch, freilich ohne ein plastisches Werk zu erwähnen. Aber ähnlich hat er auch von Polygnot und Protogenes berichtet, und da Theokrit eines Bildhauers Eetion gedenkt, der im Auftrag seines Freundes, des dichtenden Arztes Nikias aus Milet, einen Asklepios gefertigt hat,[1] so liegt

[1] Anth. Pal. VI, 337.

die Annahme nahe, daß in bekannter Weise der zeitliche Abstand zwischen zwei homonymen Generationen kombiniert worden ist. Von den wenigen Bildern des Aëtion, die Plinius als berühmt aufzählt, darf in der »nova nupta verecundia notabilis« die Alexanderhochzeit vermutet werden. Man hat es freilich versucht, diese schamhafte Braut in seiner »Semiramis« zu entdecken, und deren Hochzeit mit Ninos als eine Art Gegenstück zu jener zu fassen; indessen, es ist doch näher liegend zu fragen, was ihn zu der Wahl eines so auffälligen Themas, wie es diese Semiramis ist, bewogen haben könnte. Das wird sofort verständlich, wenn wir uns daran erinnern, daß Alexander Babylon zur Haupt- und Residenzstadt seines Reiches erkoren hatte und die glanzvolle Wiederaufrichtung der tief gesunkenen Metropole wie die Erneuerung des in Trümmern liegenden Belostempels in Angriff nahm. Es war der erste Schritt zur Verwirklichung der grandiosen Idee der Versöhnung und Vereinigung von Orient und Okzident, deren sich feindliche Kulturwelten zu einer höheren einheitlichen sich zusammenschließen sollten. Die Hochzeit mit Roxane sollte diesem Akt die Weihe verleihen. In diesem Lichte wird das Thema des Aëtionschen Bildes, das Plinius in die alberne Formel faßt: »Semiramis, die, eine Magd, zur Herrschaft gelangt«, eine Darstellung des Gründungsmythos von Babylon, ohne daß wir imstande sind, auf die Art derselben einzugehen. Alexander, der als der Erneuerer der alten Herrlichkeit Babylons auftrat, handelte in echt staatsmännischem Geiste, indem er an diese seine große Vorgängerin anknüpfte, deren Gestalt allerdings der hellenische Mythos geschaffen hatte; er gewann damit die nationale Basis für seine Tat. So ist denn die alte Hypothese, die »Semiramis« wäre ein Gegenstück zu der »Alexanderhochzeit« gewesen, in einem anderen Sinne, als ihr Urheber gemeint hat, wohl zutreffend: beide Bilder verherrlichen denselben Gedanken des königlichen Auftraggebers. Wenn wir nun auch Aëtion in den Kreis der Künstler Alexanders des Großen fest einfügen konnten, so hat uns gerade diese Tatsache erkennen lassen, in wie viel höherem Maße als ihre Schwestern die Malerei befähigt war, den Ideengehalt, der das neue Weltreich erfüllen sollte, nach den Wünschen des Königs zum Ausdruck zu bringen; gewiß ruht auch in dieser wesentlichen Eigenart ein gutes Teil ihrer Stärke und hat sie zu einem Siege befähigt, der auch jenen überbot, den sie einst mit Zeuxis und Parrhasios gefeiert hat.

Fast will es scheinen, als ob der größte der Rivalen des Apelles, Protogenes, sich von den Themen fern gehalten habe, die seine Kunstgenossen so reich beschäftigten.[1] Die Apelleslegende hat auch seine

[1] Ov. Nr. 1907—1936. Brunn II, S. 233 ff.

Gestalt umrankt, und die Freundschaft, die die beiden Meister verbunden hat, mit einem stark ornamentalen Rahmen eingefaßt. Protogenes war Rhodier, auf dem Festland zu Kaunos geboren; er lebte dürftig und in seinem Streben nach dem Höchsten in der Kunst verkannt, bis ihn Apelles entdeckte, der die Preise seiner Bilder, die bis dahin dem Künstler nur des Lebens Notdurft gewährten, durch eine edelmütige List zu der Höhe der von ihm selbst beanspruchten hinauftrieb. Der Ausgangspunkt dieser Dichtung sind Apelles' literarische Äußerungen über Protogenes gewesen. Da er die Leichtigkeit seines Schaffens der langsamen, sich nie genug tuenden Art des rhodischen Meisters gegenüber scharf hervorhob, so mußte er sehr viel verdienen, und jener konnte es natürlich nicht weit bringen. Es lag aber auch seine Erklärung vor, daß Protogenes sonst in allen Stücken ihm mindestens gleich sei. Wenn er nun auf dessen Bilder ein splendides Angebot macht, mit der ausgesprochenen Absicht, sie für seine eigenen auszugeben, so ist das nichts weiter als die legendarische Umbildung jenes Ausspruches. Die Armut des verkannten Künstlers war ein zu anregendes Motiv, um nicht weiter verwertet zu werden. Auf einem seiner berühmtesten Werke, »Paralos und Hammonias«, sah man eine Anzahl kleiner länglicher Schiffe, als Beiwerk, wie Plinius meint, aus denen die Legende den Schluß zog, er sei bis ins reifste Mannesalter Schiffsanstreicher geblieben, zumal die vielfach angenommene Ableitung der enkaustischen Technik aus diesem Verfahren dafür ein wirksames Argument bot. Im Lichte der geschichtlichen Zeugnisse hält diese Romantik nicht stand. Protogenes hat die Plastik studiert wie die Malerei, wo, wissen wir freilich nicht; beides konnte er am besten in Sikyon tun, aber auf einen längeren Aufenthalt in Athen weisen sehr bestimmte Nachrichten, es werden dort von ihm Arbeiten erwähnt, die sich sofort als Staatsaufträge erkennen lassen. In den Propyläen findet sich der »Paralos« von ihm gemalt und im Rathause der Fünfhundert seine Thesmotheten. Auf Athen weist auch sein Verkehr mit Aristoteles hin, der seit dem Regierungsantritt seines Schülers daselbst seinen festen Wohnsitz genommen hatte. Wir haben des angeblich mißglückten Ratschlages des Philosophen an den Künstler bereits gedacht, aber Protogenes stand, wenn auch anders als Apelles und Aëtion, doch im Banne des Alexanderkultus. So wenig wir auch imstande sein mögen, uns eine klare Vorstellung von dem Inhalt seines Bildes »Paralos und Hammonias« zu machen — seine Tendenz ist unverkennbar. Diese Personifikationen der beiden zu sakralen Gesandtschaften dienenden Schiffe sind etwas so Eigenartiges, daß ihre Entstehung einer Erklärung bedarf. Paralos war die alte heilige Triere, der die Salaminische beigegeben war. Die heilige Triere des Ammon wurde Alexander zu Ehren geweiht, denn als er aus

dem indischen Feldzuge zurückkehrte, schickten die griechischen Staaten statt der Gesandten »Theoren« zu seiner Begrüßung, und diejenigen Athens konnten nur auf dem neuen heiligen Schiff, das den Namen des väterlichen Gottes trug, dem jugendlichen Gott ihre Botschaft bringen. Der Staatsakt der Weihe dieses Schiffes ist durch das Bild des Parrhasios künstlerisch festgelegt worden, dem gerade deshalb ein hervorragender Platz zugewiesen wurde; aber auch ein zweites Bild des Meisters scheint dem attischen Alexanderkult entsprungen zu sein. Im Jahre 323, also damals als jene »Theoren« zu Alexander zogen, wurde auf Antrag des Demades Alexander als Dionysos unter die Staatsgötter versetzt. Wir hatten schon Gelegenheit, der sinnigen Beziehung des »Alexander mit dem Pan« zu gedenken, aber jetzt sehen wir, wie der Antrag des Demades gleichsam den Auftrag zu diesem Bilde in sich barg.

Protogenes muß wohl bald nach Alexanders Tode Athen verlassen haben. Wie es scheint, hat er seine späteren Tage in der mächtig aufblühenden Heimat zugebracht. In seiner Kunst löst ihr Kult den Alexanders ab. Rhodos ist nun frei geworden, durch Jahrhunderte frei geblieben, und damit ward es zugleich ein neues Zentrum der hellenischen Kunst, die in den Stürmen der Diadochenzeit hier ihre sicherste Zufluchtsstätte fand. Die Legende, die Protogenes' Hauptwerke in Rhodos, den Jalysos und den ausruhenden Satyr, mit der Belagerung des Demetrios Poliorketes in Verbindung bringt, drückt dies scharf aus. Demetrios verzichtete darauf, Rhodos in Brand zu legen, weil der Jalysos eines der ersten Opfer dieses Brandes hätte sein müssen. Der Meister selbst soll damals sein Atelier außerhalb der Mauern im Bereich der feindlichen Waffen gehabt haben; er malte da an dem ausruhenden Satyr, dessen Stimmung mit dem ihn umgebenden Kriegsgetöse nicht im besten Einklang stand. Protogenes soll sich jedoch dadurch keineswegs haben stören lassen. Demetrios ließ sein Atelier von Wachen umstellen und besuchte ihn während der ganzen Zeit der Belagerung öfters, um das Fortschreiten des Werkes zu verfolgen. Das von ihm berichtete Wort, er wolle lieber die Bilder seines Vaters verbrennen als den Jalysos des Protogenes, klingt fast authentisch, denn Protogenes hatte das Porträt des Antigonos gemalt, und Demetrios konnte schon aus jenen Tagen intimere Beziehungen zu dem Künstler gehabt haben. Der Anlaß zu diesem Porträt wird in den politischen Ereignissen zu suchen sein, die sich in den nächsten auf das Jahr 316 folgenden Zeiten abspielten. Damals war Antigonos mit Rhodos eng liiert, und erst am Ende eines Jahrzehntes trübte sich das Verhältnis, da die Rhodier sich weigerten, gegen Ägypten mitzutun, in dessen Freundschaft sie mit klarem politischen Blick die sicherste Bürgschaft ihrer Unabhängigkeit und ihres Handels sahen. Diese nahen Beziehungen zum Hofe von

Alexandrien scheinen wiederum für ein Bild des Protogenes nicht bedeutungslos gewesen zu sein; er malte den tragischen Dichter Philiskos in sinnender Haltung. Aus dem Berichte des Athenaios über die große Pompa Ptolemaios II. lernen wir diesen Philiskos als Priester des Dionysos kennen, der in diesem Zuge an der Spitze der »dionysischen Techniten« d. i. der Schauspieler, marschierte.[1] Demnach wird Protogenes wohl auch schon unter dem Vorgänger des damaligen Regenten an dessen kunstfreundlichem Hofe eine angesehene Stellung eingenommen haben. Bis in die Zeit Ptolemaios II. könnte die Lebensdauer des Protogenes sich schwerlich erstreckt haben, denn da wir für sein Wirken in Athen das Datum um 324 feststellen durften, dieser Ansatz aber nicht in seine frühe Jugend fallen kann, und ungefähr zwanzig Jahre später das zweite Hauptwerk zu Rhodos vollendet wird, so lassen sich kaum noch zwei weitere Jahrzehnte hinzufügen, ohne daß die Rechnung die Grenze der Wahrscheinlichkeit überschreitet.

Protogenes war in den Mußestunden, die ihm die Malerei ließ, nicht bloß Bildhauer, sondern auch Kunstschriftsteller. Er schrieb zwei Bücher, deren Titel wir mit »über die Figurenmalerei« übersetzen. Wir sind jedoch kaum berechtigt, irgendeine der über ihn verbreiteten Nachrichten als aus diesem Werke stammend anzunehmen; keinesfalls hat es die Beachtung gefunden, welche der Schrift des Apelles zuteil ward, und wenn jener wohl selbst von der Mühe seines Schaffens gesprochen haben mag, so klingt, was wir darüber hören, doch nicht bestimmt genug, um als authentische Mitteilung zu gelten. Es ist uns nun einmal völlig verwehrt, von der Kunst auch dieses antiken Malerfürsten irgendeine lebendige Vorstellung zu gewinnen. Die Antike hat ihn einmütig Apelles, der vor dem Jalysos in sprachloser Bewunderung gestanden haben soll, nach dessen eigenem Vorgange an die Seite gesetzt. Immer wieder wird der Fleiß des Künstlers, der sich niemals genugtun kann, betont und die technische Virtuosität gepriesen, deren Gipfel er erklommen hat; die größte Solidität hat er durch mehrfache Übermalungen erreicht und damit seine Bilder vor dem Schicksal bewahrt, dem die koische Aphrodite des Apelles allzufrüh anheimfiel. Die Themen seiner Bilder gestatten uns den Schluß, daß die schöpferische Phantasie keinen wesentlichen Teil seiner künstlerischen Begabung gebildet hat. Kein Götterbild, keine mythische Geschichte begegnet im Katalog seiner Werke. Seinen Jalysos hat er als Jäger gebildet; wie er dessen Mutter Kydippe, wie den Heros Tlenpolemos aufgefaßt hat, wissen wir nicht. Aber ganz originell ist weder das Thema des ausruhenden Satyrs, noch das des sinnenden Dichters. In beiden schlägt etwas von

[1] Athenaeus V, p. 168 B.

seinem plastischen Sinne deutlich durch; vom »Beiwerk« hören wir nirgends so oft wie bei ihm. Die Wiedergabe der malerischen Erscheinung scheint das Ziel gewesen zu sein, dem er wie Apelles, jeder mit anderen aber mit all seinen Mitteln, zustrebte, und so hat er an der größten Ruhmestat der hellenischen Malerei seinen vollen Anteil.

Die Legende von Apelles' Bilde der Verleumdung hat uns bereits mit dem Neider des Meisters, Antiphilos,[1] bekannt gemacht, den sie schließlich von dem verdienten Schicksal erreichen läßt, dessen Sklave zu werden. Der künstlerische Gegensatz mußte sich zum persönlichen verdichten, und der edle Wettstreit mit Protogenes verlangte nach einem Widerspiel. Da nun der im Altertum als Schnellmaler berühmte Meister zu dem mühsam arbeitenden den rechten Gegensatz abgab, so erschien das Haupt der aufblühenden ägyptischen Malerschule für diese Rolle förmlich prädestiniert. Die Art wie Antiphilos neben Lysippos, Apelles und Protogenes angeführt wird, läßt ihn schon als deren Zeitgenosse erscheinen, und da unter seinen Werken der junge Alexander wie dessen Vater verherrlicht erscheinen, anderseits aber auch Ptolemaios I., so lassen sich die zeitlichen Grenzen seiner Tätigkeit annähernd bestimmen. Plinius, der ihn unter die ersten der zweiten Reihe zählt, gibt Ägypten als sein Vaterland und Ktesidemos, von welchem er die Namen zweier mythischer Bilder kennt, als seinen Lehrer an. Dergleichen hat auch der Schüler gemalt, dessen Repertoire recht reichhaltig aussieht; aber von besonderem Interesse ist doch ein echt malerischer Vorwurf, dessen Behandlung seine Aufnahme unter die Plejade der Malerfürsten dieser Periode rechtfertigt. Es ist ein Knabe, der das Feuer anbläst; der Lichtschein bestrahlt sein Antlitz, verbreitet sich aber auch in das ganze »auch sonst schöne« Interieur. Hier ist kein Zweifel an der geschlossenen Raumwirkung möglich, und auch die Behandlung der Lichtwirkung setzt eine völlig reife malerische Anschauung voraus.[2] Wäre Antiphilos jedoch gerade in dieser Beziehung in völligem Gegensatz zu Apelles gewesen, dann würde wohl die Legende die Rollen anders verteilt haben. Eine besondere Deutung scheint für das Bild nicht nötig zu sein; ein zweites stellt ein Interieur dar, in dem Frauen auf das eifrigste Wolle spinnen und weben; auch für dieses können wir kaum einen anderen als malerischen Anlaß vermuten. König Ptolemaios malte er als Jäger, doch wohl ohne die heroische Pose der Alexanderjagd. Die beiden jüngeren der sidonischen Sarkophage haben uns neuerdings gezeigt, wie sehr die Jagdlust die vornehmen Kreise ergriffen hatte und in die bildende Kunst eingedrungen

---

[1] Ov. Nr. 1942—44. Brunn II. S. 247 ff. v. Rhoden in Baumeister, Denkm. d. kl. Altt. S. 871.

[2] Wickhoff, Wiener Genesis S. 79.

war; gerade die Malerei konnte sich diesen dankbaren Stoff unmöglich entgehen lassen. Bei Antiphilos wird das landschaftliche Element kaum zu kurz gekommen sein, denn auch in dem berühmtesten seiner Werke, dem Satyr im Pantherfell[1], der nach dem Motiv den Beinamen »Aposcopeuon« führte, scheint es eine bedeutsame Rolle gespielt zu haben. Der Satyr hat mit einer in der Kunst dieser Zeit geläufigen Geste die Stirne mit der vorgehaltenen Hand beschattet. Was konnte da wohl die neue und Staunen erregende Leistung sein, wenn nicht das Spiel des Lichtes, das diese Geste voraussetzt, weit genug in reale Erscheinung trat, um nicht mehr von der Phantasie des Beschauers suppliert werden zu müssen, wie wir es wohl vom Meister des feueranblasenden Knaben erwarten dürfen. Von seinen Bildern mythischen Inhalts wird eine »Hesione« gepriesen, ferner eine Darstellung der Tötung des Hippolytos und eine Darstellung des Kadmos und der Europa erwähnt. Die gleichzeitige unteritalische Vasenmalerei zeigt, in welcher Art die damalige Kunst den abgebrauchten mythologischen Stoff durch neue, dem malerischen Empfinden angepaßte Umformung und psychisch vertiefte Auffassung zu modernisieren verstand. Aber sie wandelt doch unentwegt die eigene dekorative Richtung und kann daher für eine lebendige Anschauung von den Schöpfungen der »hohen Kunst« keine erheblichen Dienste leisten.

Als eine besondere Gattung werden die »grylli«, d. h. Karikaturen des Antiphilos, hervorgehoben. Die große Rolle, welche die Karikatur in allen Gebieten der alexandrinischen Kunst spielt, ist uns längst aus einer Fülle von Monumenten klar geworden; wir erkennen hier in Antiphilos ein heimatliches Element, und da er am Beginne dieser Kunst seinen Platz hat, so mag er auch hierin eine führende Rolle gespielt haben. Daß eine Reihe seiner Bilder den Weg nach Rom fand, ist auf seine Würdigung von großem Einfluß gewesen. Seine vielseitige Tätigkeit steht im besten Einklang mit der »Leichtigkeit«, die als besonderes Kennzeichen seiner Kunst galt. Mit dem technischen Rüstzeug, das Apelles und vor allem Protogenes handhabten, läßt sich diese Eigenschaft nicht gut vereinigen, und wir hören auch von Neuerungen, die ein abgekürztes Malverfahren ermöglichten. So hat ein jüngerer Zeitgenosse des Antiphilos, Philoxenos von Eretria, die alte Chrestographentechnik mit einigen Kürzungen versehen, aber wo die Quelle dieser zu suchen ist, lehrt uns ein heftiger Ausfall des Petronius gegen die Kühnheit der Ägypter, die eine so große Kunst vereinfacht und dadurch zum Niedergange gebracht hätten.[2] In dieselbe Richtung fliegt der Pfeil, den Herodas gegen die Gegner des Apelles ab-

[1] Furtwängler, Satyr aus Pergamon 40 berl. Winckelmannspr. (1880) S. 16 f.

[2] Wickhoff, Wiener Genesis S. 66, deutet diese Nachricht auf die Erfindung der

schießt, und die Legende des Verleumdungsbildes spielt wiederum Antiphilos als Vertreter der ägyptischen Schule gegen den großen Klassiker aus. Wir sind selbstverständlich einer Parteinahme in dem Streit, dessen Objekt wir nicht kennen, überhoben. Daß er mit dem völligen Siege der Klassizisten in der Literatur geendigt hat, können wir daraus ersehen, daß mit der Plejade der Malerfürsten dieser Epoche das literarische Interesse an der Malerei begrenzt erscheint. Mit einer einzigen Ausnahme, die man doch als solche wird gelten lassen müssen, dem Meister Timomaches von Byzanz, dessen wir noch Erwähnung zu tun gedenken, hören wir nichts mehr von wirklich als hervorragend geschätzten hellenischen Malern. Indes, sehr moderne Erfahrungen lassen uns neben deutlichen Spuren in der antiken Kunst daran zweifeln, ob dieser literarische Sieg nicht in Widerspruch mit den Tatsachen der weiteren Entwicklung der Malerei geraten sei, und diese uns nur einfach verschwiegen wurden, weil man sie sich zwar gefallen ließ, aber keine ästhetische Formel für sie fand. Der Weg, den Antiphilos eingeschlagen hat, führt direkt zum Illusionismus, und das Lossagen von der festen Tradition der bisherigen Malweise braucht weder die düsteren Prophezeiungen, die man daran knüpfte, noch die Vorwürfe notwendig verdient zu haben, die man dagegen erhob. Auch unter der antiken Kunstforschung hatten die Philister das Übergewicht, und selbst das gerade Gegenteil ihrer so breit entwickelten Meinung kann mindestens ebenso leicht zutreffend sein. Eine warnende Analogie bietet der fast parallele Verlauf, den die gleiche Kunstschriftstellerei von der antiken Plastik berichtet. Es ist noch nicht allzulange her, daß die Verweisung eines plastischen Kunstwerkes in die »Diadochenzeit« zugleich seine ästhetische Verurteilung in sich schloß, und ganz frei sind wir auch wohl jetzt noch nicht von allen Rudimenten solcher Vorstellungen.

Indessen haben wir noch des letzten der Sterne dieser Plejaden zu gedenken, des Theon von Samos.[1] Plinius hat aus dem Künstler zwei Personen gemacht, indem er die genitivische Form seines Namens zu dem Nominativ Theonos umwandelte. Von den zwischen diese beiden verteilten Werken hat sein Theonos den Löwenanteil erhalten, aber der nur mit zwei Stücken bedachte Theon wird von Quintilian, Plutarch und

---

Freskotechnik, indem er sie mit der oben zitierten Klage des Plinius über die Bemalung ganzer Wände kombiniert. Eine Gegenbemerkung von A. Mau, Röm. Mitteil. X (1895) S. 228. Ob die Freskotechnik jemals als abgekürztes Malverfahren bezeichnet werden konnte, erscheint fraglich, da in moderner Zeit Versuche, gerade dieses Verfahren abzukürzen, an der Tagesordnung sind. Wir werden auf das Problem, das diese Stelle bietet, noch zurückzukehren haben.

[1] Ov. Nr. 1946—1949. Brunn II, S. 252. Die Identifizierung hat Brunn vorgenommen. Die in Delos gefundene Inschrift des Bildhauers Θέων Θέωνος, Löwy Nr. 209, bietet ihr eine starke Stütze.

Älian mit besonderem Nachdruck erwähnt, während der Doppelgänger verschollen bleibt. Er stammt aus Samos und mag einer stolzen Künstlerdynastie angehört haben, wie die delische Inschrift vermuten läßt. Von seinen Porträts weist das des Königs Demetrios auf Beziehungen hin, die ihn mit Protogenes in indirekten Zusammenhang bringen; aber auch daß er Leontion, die Geliebte Epikurs. in sinnender Stellung malte, erinnert an die gleiche geistige Auffassung in dessen Philiskosporträt. Außer einem Athletenbild sind es noch mythische Darstellungen von tragischer Färbung: der Krieg vor Troja in mehreren Tafeln, eine Kassandradarstellung, der Muttermord des Orestes, der als besonders berühmt bei Plinius unter beiden Künstlernamen erscheint, und ein Thamyrisbild, das wohl die Bestrafung des hochfahrenden Sängers enthalten mochte. Quintilian läßt ihn in seiner Klassifizierung als Meister im Konzipieren von Visionen, im »Phantasiebild«, wie der Kunstausdruck lautet, erscheinen; an anderer Stelle fügt er eine genauere Erklärung bei, die uns belehrt, wie verschieden die Bedeutung dieses Ausdruckes von dem Sinne ist, in welchem wir ihn anzuwenden gewohnt sind. Es ist damit die illusionistische Kraft der Darstellung gemeint, die den Beschauer zwingt, am Kunstwerk mitzutun und es so mit voller Lebenswärme zu erfüllen. Wer das trifft, meint der Rhetor, wird die Affekte am besten zum Ausdruck bringen. Wie es dem Meister Theon gelang, schildert uns Älian an einem drastischen Beispiel. Er malte einen von wildem Kampfeszorn erfüllt vorstürmenden Krieger, und ehe er der schaulustig harrenden Menge das Bild enthüllte, mußte ein Trompeter das Angriffsignal blasen, damit die rechte Wirkung erzielt werde. Die Geschichte ist erfunden; der Zuschauerraum ist hier der gleiche wie bei dem Roxanebild der lukianischen Erzählung, aber mit der Realität dieses Gemäldes verhält es sich doch etwas anders. Woher der vorstürmende Krieger stammt, der in seltsamer Vereinzelung von dem italischen Rhetor vorgeführt wird, ist leicht zu erraten. Der zornige Achilleus kam sicherlich in dem »trojanischen Krieg auf mehreren Tafeln« vor, und da sie in Rom waren, so durfte man dessen Nachwirkungen auf pompejanischen Gemälden aufgefunden zu haben glauben; wenn man aber dann die Übereinstimmung mit dem älianischen Bilde als schlagende Parallele herbeizog,[1] hat man da nicht vielleicht das Pferd von rückwärts aufgezäumt? Dieser zornige Achilleus mußte sehr oft rhetorisch verherrlicht sein, ehe er zu dem sonst unbekannten und doch berühmten Einzelbilde der älianischen Erzählung werden konnte. Aber die nun gewonnene Kraft, eine lebendig bewegte Situation in ihrer Fülle von Einzelheiten glaubhaft anschaulich festzuhalten, konnte sich doch nicht

[1] Helbig, Untersuchungen über die kamp. Wandmalerei, S. 143.

bloß auf die Umschöpfung der alten mythischen Probleme beschränken. Die Siege Alexanders, die die Phantasie der Zeitgenossen erfüllten, verlangten gebieterisch ihr künstlerisches Recht. Kassander ließ sich als König von Philoxenos aus Eretria[1] das Bild einer Alexanderschlacht malen, welches keinem anderen nachzusetzen ist, und eine ägyptische Malerin Helena[2] malte damals die Schlacht bei Issos. Wir besaßen bisher nur das Mosaikbild von Pompeji, das gewiß auf eine Meisterleistung antiker Malerei zurückgeht, jedoch nur zu einer annähernden Vorstellung des Originales reicht. Jetzt aber besitzen wir ein originales Kunstwerk höchsten Ranges, zwar kein Gemälde, doch ein malerisches, den sidonischen »Alexandersarkophag«.

Der Alexandersarkophag, der im Jahre 1887 mit seinem ansehnlichen Gefolge aus der Nekropole, der Stadt der Könige von Sidon, in das Museum von Konstantinopel übergeführt wurde,[3] verdankt seinen stolzen Namen dem Glauben, den sein der Verherrlichung des großen Königs gewidmeter Bildschmuck erweckte, er habe einst die Leiche des Welteroberers geborgen. Mit der wissenschaftlichen Erkenntnis, die ihm diesen Ruhmestitel absprach, ohne bisher imstande gewesen zu sein, den rechtmäßigen Inhaber zu erweisen, hat das sensationelle Interesse an diesem Werk hoffentlich sein Ende gefunden, aber für das kunstgeschichtliche gibt es nur ganz wenige Werke, die es in so hohem Maße wie dieses zu fesseln geeignet sind. Die Wende der hellenischen und hellenistischen Kunst spiegelt sich nun in unserer monumentalen Überlieferung in einem Meisterwerk, das an Feinheit und Vollendung, wie an Frische der Erhaltung gleich Wundersames bietet und es des großen Namens, den es trägt, so völlig würdig erscheinen läßt, daß an eine durchgreifende Umtaufe wohl nicht zu denken ist, selbst wenn das Rätsel, das er geschichtlich bietet, völlig befriedigend gelöst sein wird. Der Alexandersarkophag überragt die übrigen der sidonischen Nekropole in der Größe, die drei anderen figürlich so reich geschmückten in der fast verschwenderischen Pracht des Schmuckes, der an die neue Weise erinnert, zu der einst der König selbst mit dem für seinen Liebling Hephaistion errichteten Scheiterhaufen

---

[1] Oben S. 22. Ov. Nr. 1777. Brunn II, S. 160.

[2] Ov. Nr. 1976. Brunn II, S. 260 f. Die Zurückführung des pompejanischen Mosaikbildes auf dieses Werk findet sich bereits dort und wird vielfach angenommen. Zur kunstgeschichtlichen Stellung des Mosaikbildes: Wickhoff, Wiener Genesis S. 39 f.

[3] Vgl. Bd. II, S. 202 ff., 204 ff. u. S. 382 f. Zum Alexandersarkophag: Hamdy-Bey et Theodore Reinach, Necr. roy. Tf. 23—37, S. 273 ff. Studniczka, Jahrb. IX (1894) S. 204 ff. Winter, ebenda Arch. Anz. S. 15 ff. Judeich, Arch. Jahrb. X (1895) S. 165 ff. Collignon, Hist. II, S. 404 ff. Willrich, Hermes XXXIV (1899) S. 231 ff. Furtwängler, in Denkm. gr. u. röm. Skulptur von Furtw. u. Ulrichs[2] zu Tf. 32—35. Die historischen Fragen der sidonischen Nekropole zuletzt Studniczka, Revue arch. 1905, S. 31 ff.

das Zeichen gab. Mehr als zehntausend Talente — über fünfzig Millionen Mark — standen dem phantasievollen Architekten Deinokrates, dem Erbauer Alexandriens,[1] zur Verfügung, um ein künstlerisches Schauspiel zu inszenieren, wie die Welt vorher kein großartigeres gesehen hatte.

Meisterhaft ist schon der architektonische Aufbau dieses Sarkophages. Der fein profilierte Sockel wie die Gesimse rahmen mit ihren kräftigen Ornamenten die Bilddarstellungen wirksam ein; darüber am Deckel ein Fries von Weinranken, dann Zahnschnitt, Eierstab und das Dach mit seinen Giebelskulpturen und fast überreichem Akroterienschmuck, von dem die Adler, die einst im Wechsel mit den weiblichen Köpfen den First krönten, bis auf die Klauen abgemeißelt sind; an Vermutungen über den Grund hat es nicht gefehlt, aber mehr als das läßt sich auch kaum bieten. Die Darstellungen der Langseiten wie der Stirnseiten enthalten je eine Schlacht und eine Jagdszene. Die der Langseiten feiern Großtaten Alexanders, denen in den Schmalseiten die bescheideneren Taten eines anderen, offenbar des Grabherrn, angeähnelt werden. Das ist der Ton, auf den die offizielle Diadochenkunst abgestimmt war, aber selten klingt er so vernehmlich an wie in diesem schönsten ihrer uns erhaltenen Erstlingswerke. Gegenständlich wie als künstlerische Tat nimmt die Darstellung der Alexanderschlacht den ersten Platz ein. Was wir an Kampfbildern von der Antike übernommen, verbleicht neben diesem wilden Kampfgewoge, das wie in einer Momentaufnahme festgehalten erscheint. Es ist der entscheidende Moment einer realen Schlacht, und das Getümmel der aufeinander einstürmenden Gegner, das den vorhandenen Raum überfüllt, zeigt die verheerende Wirkung des kombinierten Hauptstoßes der hellenischen Reiterei auf das Zentrum des Feindes. Voraufgegangen ist der Angriff des Fußvolkes, das die persische Schützenlinie durchbrochen und auf die hinter ihr stehende Kavallerie zurückgeworfen hat. In diesem Augenblick der Verwirrung, der das Schlachtfeld mit Leichen besät zeigt, — die Griechen der vierfachen Zahl von Feinden gegenüber —, greifen zwei Reiterkolonnen ein, die eine unter der Führung des Königs, die andere von der entgegengesetzten Seite unter der eines älteren Feldherrn, dessen Porträtzüge Parmenion erkennen lassen. Außer diesen beiden Reitern, die das Schlachtbild einrahmen, kämpft nur noch in der Mitte ein behelmter Reiter mit deutlich porträthaften Zügen, der den vollen Durchbruch künstlerisch markiert. Die feindliche Kavallerie wird gleichfalls durch drei Reiter repräsentiert; der nach der Mitte zu haut auf das Fußvolk ein, während die herrliche

[1] Der Name des Architekten lautet bei Plutarch, Alex. 72 »Stasikrates«, doch ist die Identifizierung mit dem Erbauer Alexandriens kaum zweifelhaft. Fabricius in Pauly-Wissowa, Realenz. unter Deinokrates 6. — Ov. Nr. 1981—83.

Gestalt eines Leichtbewaffneten seinem Pferde in die Zügel fällt; der von Parmenion erlegte Gegner sinkt vor dem sich aufbäumenden Rosse in die Arme eines persischen Fußsoldaten. Der König, als Heros durch den Löwenfellhelm gekennzeichnet und porträttreu aufgefaßt, führt den Lanzenstoß gegen einen vornehmen persischen Reitergeneral, dessen Pferd gestürzt ist, und der im Absteigen dem aufgenommenen Zweikampf vergeblich zu entkommen sucht. Wie das gesamte Schlachtbild auf die Schlacht bei Issos paßt, so spricht auch diese Kampfgruppe durch die auffällige inhaltliche Übereinstimmung mit der des pompejanischen Mosaiks, das die gleiche Schlacht darstellt, für diese Deutung. Der Vergleich fällt sehr zugunsten unseres Meisters aus, und wenn man wohl eine Anlehnung an das Originalgemälde, von dem jenes Mosaik direkt abstammt, anzunehmen geneigt sein wird, so zeigt er auch, wie der stark malerische Charakter, den dieses Relief enthält, namentlich wenn wir uns seinen verbleichenden Farbenglanz in ursprünglicher Frische wirkend vorstellen, es nicht über die Grenze der Plastik herausführt. Und wenn man von dem »Realismus« desselben nicht ohne Berechtigung gesprochen hat, so genügt doch ein Blick auf die Kunstmittel, mit denen der Eindruck des realen Ereignisses hervorgerufen wird, um dessen Art zu erläutern. Ein einziger Leichtbewaffneter, ein Hoplit und die paar Leichen genügen vollauf, um die vorangegangenen Angriffe des hellenischen Fußvolkes klar zu machen; für die Reiterschlacht wiederum je drei feindliche Führer. Hätte sie der Meister nach bekannten Mustern einander einfach gegenübergestellt, statt des Eindrucks des wilden Getümmels wäre ein dekorativ wirkendes Ensemble daraus geworden. Gewiß, diese Alexanderschlacht hat uns etwas überraschend Neues gezeigt. Die alten Gesetze der Komposition werden beiseite geschoben, die weltgeschichtlichen Entscheidungen haben den Sinn für das Reale der Erscheinung geschärft; die »Phantasien« des Malers Theon muß eine ähnlich historische Größe der Auffassung durchweht haben. Aber wenn man unter dem ersten Eindruck dieses Schlachtenbildes den idealen Stil daran vermißt und es für eine bare Wirklichkeitsschilderung gehalten hat, so wird wohl dies Mißverständnis derzeit kaum mehr einer Widerlegung bedürfen.

Nicht die gleiche frische und lebendige Phantasie offenbart die Jagddarstellung der zweiten Seite. Das liegt schon in der ungünstigen Aufgabe; die gleich lange Fläche, die dort für die Fülle der Geschehnisse kaum ausreichte, war für diese kurze Geschichte nicht bequem. Die Probe auf dieses Exempel bieten die Darstellungen der Schmalseiten, deren Jagdbild zum Schlachtenbild im umgekehrten Verhältnis steht wie die der Langseiten. Die künstlerische Verherrlichung dieser Alexandertat

im delphischen Weihgeschenk des Krateros von Lysippos und Leochares haben wir bereits durch das Relief von Messene in ihren Grundzügen kennen gelernt. Dort war der mythische Ton kräftig angeschlagen, Alexander als Herakles geschildert; hier ist von solcher Auffassung so wenig zu spüren, daß man sogar an der Anwesenheit des Königs zweifeln konnte. An der Jagd des Monarchen nehmen hellenische wie persische Große teil, und damit stellt sich der Künstler auf den Boden der Realität. Statt des einen Reiters dort sind hier drei nötig; der durch Pfeilschüsse verwundete und von drei Hunden gehetzte Löwe fällt das Roß eines vornehmen persischen Reiters an, dem zwei andere hellenische zu Hilfe eilen, während ein Perser zu Fuß mit dem Beil zum Schlage auf das Haupt des Löwen ausholt. Der Reiter zur Linken trägt die Binde im Haare, seine Züge weichen von dem Alexander des Schlachtenbildes stark ab, und doch ist der König kaum zu verkennen; in dem gleichaltrigen zur Rechten darf man Hephaistion vermuten. Zu dieser Aktion gehören auch noch die beiden Gestalten am linken Ende, ein persischer Bogenschütze, der auf den Löwen soeben einen Pfeil entsendet hat, und ein nackter Grieche, der in eiligem Laufschritt herbeistürmt; vermutlich hat er die Meute losgelassen. Leider fehlt der Kopf dieser prächtig bewegten Gestalt. Das andere Ende des Raumes zu füllen, griff der Meister zu einer zweiten Darstellung: ein junger Grieche mit Jagdspeer und ein Perser mit dem Jagdbeil erlegen einen Hirsch, offenbar in demselben königlichen Tiergarten. Diese beiden Figuren entsprechen in Bildung und Bewegung denen der Gegenseite, so daß eine fein abgewogene Symmetrie das Gesamtbild zusammenhält. Die letzte Figur wiederholt den persischen Löwenjäger der Mitte. Es ist richtig beobachtet worden,[1] daß diese Gestalt eine Transponierung des lysippischen Herakles-Alexander der messenischen Basis darstellt, aber weiter geht die Übereinstimmung mit der delphischen Gruppe kaum; doch bietet sie immerhin einen chronologischen Anhaltspunkt.

Die Kampfdarstellung der einen Schmalseite hat als Mittelpunkt den vornehmen Perser, in dem wir den Besteller vermuten dürfen, der hoch zu Roß den tötlichen Stoß gegen einen am Boden liegenden nackten hellenischen Krieger führt, über den sein Pferd hinwegsetzt. Zur Rechten und Linken kämpft je ein nackter Hellene gegen einen Perser. Diese Darstellung bedeutet einen Rückfall in den Idealstil, und trotz des Versuches, sie durch Verschieben der symmetrischen Linien lebendiger zu gestalten, schlägt die Erinnerung an den Fries vom Maussoleum durch. Die Jagdszene der anderen ist dagegen von außerordentlicher Lebendigkeit. Hier ist der heimatliche Lokalton festgehalten, kein Grieche erscheint darin.

[1] Preuner, Ein delphisches Weihgeschenk S. 29 f.

Der vornehme Jagdherr ist vom Pferde abgestiegen, das ein Diener festhält, da es sich wild emporbäumt; er stößt mit der Lanze auf den von einem Jagdhund gestellten Panther, zu dessen Bewältigung noch drei Jagdgefährten herangeeilt sind. Von der Freiheit der Bewegung, die dem Künstler hier der genügende Raum gab, hat er den besten Gebrauch gemacht. Die Bilder in den Giebeln stellen Kampfszenen dar, denen der Zwang des Raumes eine untergeordnete Rolle im Gesamtbildschmuck dieses Sarkophags zugewiesen hat: einerseits eine Schlacht zwischen Hellenen und Persern, deren Mittelfigur ein persischer Reiter bildet; in der einen Giebelecke liegt nach alter Tradition eine Leiche, doch in der anderen hat sich der Meister vor allzuviel Responsion in origineller Weise geholfen, indem ein Schild unterlegt wird, um den ansteigenden Raum zu füllen. Die andere Seite enthält einen Kampf von Hellenen untereinander: es ist die berühmte »Mordszene«, deren Deutung zu so interessanten Vermutungen über die Person des Grabherrn geführt hat. Wir müssen hier an ihnen vorbeigehen. Leider wissen wir nicht nur nicht, für wen dies große Kunstwerk geschaffen ward, sondern auch nicht, wer es schuf. Und doch, dieser Unbekannte war ein Künstler ersten Ranges. Nichts nötigt seine Werkstatt in die räumliche Nähe von Sidon anzusetzen; für den doch gewiß anspruchsvollen Besteller konnte er weither gekommen sein, wohl eben daher, von wo der pentelische Marmor stammt, aus dem das Werk gefertigt ist. Sein attischer Charakter ist ebenso klar wie der des Sarkophags der Klagefrauen und der des lykischen. Praxitelische Elemente mit stark überwiegendem skopadischen Einschlag treten deutlich heraus, aber fast nirgends werden wir an lysippische Weise gemahnt. Der zeitliche Unterschied, der es von den Skulpturen am Maussoleum trennt, wird kaum eine volle Generation betragen. Dahin weist gar manches, vor allem auch die Meisterschaft in der lebenswarmen Gestaltung der Tiere, namentlich die unübertroffenen Pferdebilder. Beide Werke sind vom Strome der gleichen Tradition erfaßt, und doch zeigt der Alexandersarkophag in dieser kurzen Spanne Zeit ein staunenswertes Weiterschreiten, das durchaus nicht nach Ermatten der künstlerischen Kraft aussieht. Und wenn er doch den Schlußpunkt der glänzendsten Epoche attischer Kunst bedeutet, so fällt dies Ende zugleich mit dem der politischen Machtstellung Athens zusammen, und die neuen Staatenbildungen, die an die Stelle der alten überlebten Mächte traten, boten der hellenischen Kunst veränderte Lebensbedingungen, denen sie sich anschmiegen mußte, sollte sie nicht klanglos untergehen. Daß sie es vermochte und wie sie es vollbracht hat, ist wohl das glänzendste Zeugnis ihres weltgeschichtlichen Berufes.

Nach vierzigjährigen Kämpfen war das Reich Alexanders des Großen in die Trias der Diadochenstaaten aufgegangen, seine letzten Mitkämpfer

waren vom Schauplatz abgetreten, auf dem sie nach dem Tode des Helden um den Anteil an dessen Erbe oder um dieses selbst gerungen hatten. In diesen wild und wechselvoll hin und her wogenden Kämpfen, aus denen die neuen Dynastien hervorgingen, spielt der Heroenkultus eine gar gewaltige Rolle. Der Zauber, der die Gestalten derer umgab, die dem König nahe gestanden, erwies sich stärker als das Prinzip der Legitimität, er war ein wirksamer Einsatz in diesem verwegenen Spiele. Selbst auf das Gebiet der Kunst erstreckte sich dieser Einfluß. Die Stellung, die Apelles und Lysippos einst zu dem König hatten, sie fand auch nach dessen Tode hohe Geltung, und wenn die Schule Lysipps noch lange eine dominierende Rolle spielt, so erklärt sich dies nicht zum mindesten aus der Gunst, die der König ihm einst erwiesen hatte. Indes, auch für Sikyon hatte die Stunde geschlagen, auch diese alte Musenstätte wurde nun zur Museumsstadt, und wie schon Lysippos den Schwerpunkt seiner Tätigkeit weit außerhalb seiner Heimat verlegte, so mußte nun auch seine Schule nach einer neuen Heimat suchen. Die natürlichen Pflegestätten der Kunst mußten die Höfe der neuen Gewaltherrscher bieten, denen wie einst jenen der Tyrannen die Tendenz innewohnte, Zentren des geistigen Lebens zu werden. Aber noch ehe es dazu kommen konnte, hatte ihnen der in diesen Tagen zu ungeahnter Blüte gediehene Freistaat von Rhodos den Rang abgelaufen und die hellenische Kunst vor dem Schicksal bewahrt, ganz im höfischen Dienste aufzugehen.

Zweites Kapitel

Die Kunst der frühen Diadochenzeit in Rhodos, Athen und Kleinasien

Die altberühmte Insel des Sonnengottes hatte bis in die Zeit Alexanders des Großen weder politisch noch ökonomisch viel zu bedeuten; sie ertrug die Seeherrschaft Athens, bis die Gelegenheit zum Abfall sich bot, litt dann den Druck Spartas, bis Konons persische Flotte sie von diesem erlöste (395), geriet in die Gewalt des Maussolos und von da ab in die des persischen Großkönigs. Aber all diese wechselvollen Schicksale, zu denen sich noch innere Schwierigkeiten gesellten, konnten doch den Aufschwung nicht hindern, zu dem die große politische Tat des Synoikismos der drei Inselstädte zu einer neuen Gesamtstadt auf der Nordseite der Insel (408/7) den Grund gelegt hatte.[1] Alexanders Siege brachten auch ihr die Freiheit, und die treue Anhänglichkeit, mit der sie zu ihm hielt, deutet darauf hin, daß der große König der Stadt, deren Ehrengeschenk, den altheiligen Peplos des cyprischen Webers Helikon, er in der Schlacht bei Arbela trug, besondere Gnade erwiesen hat. Ließ er ihr doch sogar ihre altberühmte Prägestätte. Seinem Weitblick konnte die Bedeutung von Rhodos für sein Weltreich nicht entgehen. Wenn nun sein Hofbildhauer den Rhodiern ihren Helios auf der Quadriga schaffen durfte, so möchten wir auch darin ein Denkmal erkennen, das der Zugehörigkeit zum Reiche Ausdruck verliehen hat, und wir gehen kaum fehl, wenn wir annehmen, dieser Helios habe die Züge Alexanders getragen. Mit der Gründung von Alexandrien in Ägypten ward Rhodos eine gewichtige Stellung als Handelsmacht zugewiesen, die es zu voller und glänzender Entwicklung zu bringen verstanden hat. Der Tod Alexanders hatte das lose Band zerrissen, das es mit dem Reiche verband, und nun war Rhodos ein selbständiger Freistaat, der alle Wirren der Diadochenkriege glücklich überstand und seine

[1] Eine nützliche Monographie über Rhodos von van Gelder, Gesch. d. alten Rhodier, Haag 1909, die freilich in dem mit sorgfältigem Fleiße gearbeiteten kunstgeschichtlichen Abschnitte versagt.

politischen Lebensinteressen, das Freundschaftsverhältnis mit dem ägyptischen Nachbarstaat und sein merkantiles Übergewicht im ägäischen Meere, klug und energisch zu wahren verstand. Diese mächtige Handelsstellung hat es bis zur Schlacht von Pydna (168) behalten; von da ab geriet es in die Sphäre der römischen Weltmacht, und damit war sein politisches Eigenleben zu Ende. Aber trotz der Einrichtung des Freihafens in Delos blieb seine Handelsstellung noch eine ganz ansehnliche, und Kunst und Wissenschaft fanden hier einen Mittelpunkt; die glückliche Abwehr der Belagerung des Mithridates (88) scheint sogar einen ähnlichen Aufschwung hervorgerufen zu haben, wie einst die des Demetrios Poliorketes. Erst der Handstreich, durch den sich Cassius (43) Rhodos' bemächtigte, machte seiner Herrlichkeit ein jähes Ende, aber nicht mit einem Schlage seiner Kunst. Die rhodische Kunstschule hat, von ihrem ersten großen Vertreter Protogenes an gerechnet, drei Jahrhunderte überdauert. So wenig die zünftige Kunstschriftstellerei von ihr zu vermelden weiß,[1] die Fülle der rhodischen Künstlerinschriften bietet doch ein authentisches Zeugnis ihrer überragenden Bedeutung, und wir lernen auch aus den Bürgerrechtsverleihungen und aus sonstigen Ehrungen der Künstler, wie hoch die weitblickenden Handelsherren die Bedeutung des heimischen Kunstlebens zu schätzen verstanden. Plinius fügt seiner Notiz über den Koloß von Rhodos eine Nachricht hinzu, deren Wichtigkeit kaum eines weiteren Wortes bedarf. Er sagt, Rhodos besitze außer diesem hundert »kleinere Kolosse«, von denen jeder jeder anderen Stadt zur Zier gereichen würde, und überdies noch fünf Götterbilder des Bryaxis. Diese hundert kleineren Kolosse sind wohl das stärkste Zeugnis einer langen und begeisterten Kunstpflege, und gewiß hatte ein solches Schauspiel nirgends seinesgleichen. Mucian hat auch die Zahl der noch zu seiner Zeit in Rhodos vorhandenen Statuen notiert. Plinius schrieb sie nach,[2] aber wie es scheint, ist sie in dessen Handschriften unheilbar verdorben. Jedenfalls ging sie nach Tausenden; sie wird dort mit der annähernd gleichen Zahl der Bildwerke von Athen, Olympia und Delphi zusammengehalten.

Die führende Rolle, die Rhodos in dem Kunstleben der Diadochenzeit gespielt hat, beruht nicht ausschließlich auf dem Reichtum und der kunstfreundlichen Gesinnung des Staates. Diese Faktoren waren auch an den Höfen der Diadochen vorhanden, aber Rhodos war doch rein helle-

[1] Kalkmann, Die Quellen der Kunstg. d. Plinius S. 131 ff., hat für die auf Rhodos bezüglichen Nachrichten des Plinius als Hauptquelle das Memoirenwerk seines vielgereisten und hochgestellten älteren Zeitgenossen C. Licinius Mucianus erwiesen.

[2] 34. 36. Die Ausgaben schwanken zwischen dreitausend und den ganz unsinnigen, aber in einigen der neuesten aufgenommenen 73000. Über die Varianten vgl. die Ausgabe von Mayhoff.

nischer Boden, ohne den fremd nationalen Einschlag, der in Alexandrien wie in Pergamon nur eine Treibhauskultur ermöglichte; hier war alte niemals abgebrochene Kunsttradition zu finden. Die mythischen Telchinen führen in die Urgeschichte der Kunst. Die Grabfunde von Kameiros und Jalysos haben uns gezeigt, wie reich der Import von Kunstwerken seit den Tagen der mykenischen Kunst in Rhodos war; die altionischen wie die attischen Werkstätten haben hier für ihre Produkte Absatz gefunden, aber von einer eigentümlichen altrhodischen Kunst haben wir keine Spuren. Indes, es muß sich doch ein reger Kunstbetrieb hier entfaltet haben; und wenn es in der Zeit, da Athen und Sikyon das Kunstleben beherrschten, keinen Künstler hervorbrachte, dessen Namen die Überlieferung zu nennen für gut befunden hat, so war der Boden zu der Zeit, die die günstigen Bedingungen bot, frisch und unverbraucht, um gleich zwei große Künstler erstehen zu lassen. Ihre Entwicklung konnte damals freilich die Heimat nicht bestreiten.

Protogenes, dessen Lehrer man nicht kennt, mußte die harte Schule des Lebens durchmachen, aber was ihn nach Athen geführt hat, war gewiß nicht die gute Gelegenheit Trieren anzustreichen; die hätte ihm auch die Heimat geboten, in die er als fertiger Meister zurückkehrte, um dort zu verbleiben und seine Kunst dem Dienste derselben zu widmen. Und Chares ist bei Lysippos in die Schule gegangen, ehe er seinen Helioskoloß schuf. Wie Protogenes Maler und Bildhauer zugleich war, so hat noch mancher rhodische Meister beide Schwesterkünste in einer Person vereinigt; aber auch die Kleinkunst fand damals in Rhodos eifrige Pflege. Rhodos hat bei seinem Eintritt in die Weltgeschichte die harte Probe der Belagerung durch Demetrios Poliorketes durchzumachen gehabt. Sie ward glänzend bestanden und die rhodische Kunst erscheint dabei wie eine mitbeteiligte Macht. Protogenes malt im Kriegslärm seinen Satyr, und der Koloß des Chares soll aus dem Erlös der Belagerungsmaschinen, die Demetrios zurückgelassen hatte, bestritten worden sein.[1] Es wird uns die Summe von 300 Talenten genannt. Ein Stück seiner metrischen Künstlerinschrift hat Strabon (XIV, p. 652) überliefert. Chares von Lindos hat ihn siebzig Ellen hoch gemacht. Die prächtige Weihinschrift, die sich in der Anthologie findet (Pal. VI, 171), ist endlich als authentisch erkannt worden;[2] sie gibt in stolzen, von hohem Siegesgefühl geschwellten Versen, dem Dank für die glückliche Abwehr der sie zu Land und Wasser bedrohenden Feindesmacht Ausdruck und erwähnt

[1] Die Nachrichten über den Koloß zu Rhodos Ov. Nr. 1539—1545. Die neue Literatur bei v. Gelder S. 388 und C. Robert in Pauly-Wissowa, Realenz. unter Chares Nr. 17.

[2] Benndorf, Ath. Mitt. I (1876) S. 45 ff.

die gewonnene Beute und die errungene Freiheit, deren Licht über Land und Meer leuchte. Aus dieser Inschrift haben die alten Schriftsteller wohl die Herkunft der Kosten herausgelesen, und in moderner Zeit wiederum hat man in ihr den Anlaß gefunden, sich den Helioskoloß als Leuchtturm vorzustellen. Doch obgleich man längst über diese phantastische Vorstellung hinaus ist, hat sich bisher keine zureichende monumentale Hilfe geboten, die uns eine realere Vergegenwärtigung dieses einst viel bestaunten Weltwunders gestatten würde. Zwölf Jahre hatte seine Fertigstellung erfordert, die 290 erfolgt sein wird; dann ist der Beginn 302, demnach zwei Jahre nach der Aufhebung der Belagerung anzusetzen, denn als ihn das große Erdbeben des Jahres 225 zu Boden warf, hatte er 66 Jahre gestanden.[1] Er ist niemals wieder aufgerichtet worden, und dies frühe Ende mag wohl mit daran Schuld tragen, daß wir kein Nachbild besitzen. Die dreitausend Talente Kupfer, die Ptolemaios Euergetes noch im selben Jahre zu seiner Wiedererrichtung gespendet hat, sind zweifellos zu neuen Kunstwerken verwendet worden. Aber sein Ruhm wurde durch den Fall nur vergrößert. Die Riesentrümmer gaben erst eine recht eindringliche Vorstellung seiner gewaltigen Dimensionen. Da konnte man in die kolossalen Höhlungen hineinsehen, in denen Felsblöcke steckten, die als Ballast gedient hatten; die Finger übertrafen die Größe gar mancher großen Statue, und den Daumen konnte auch ein gut ausgewachsener Mann kaum mit den Armen umspannen. Da ward denn des Staunens und Fabulierens kein Ende. Aus der Menge der späten Autoren, die sich gedrängt fühlten, im Stil der Mirabilienbücher über den Koloß von Rhodos zu schreiben, ist uns bloß das Zeugnis des kunstsinnigen Lukian von Wert. In den Götterrat, den sein Zeus-Tragöde beruft, und in dem die Mitglieder in der Gestalt erscheinen, die ihnen ein berühmter Künstler gegeben hat, tritt Helios in der damals längst zertrümmerten des Chares. Der ihm des Materiales wegen zuteilwerdenden Geringschätzung setzt er die Behauptung entgegen, die Rhodier hätten für die aufgewendete Summe sich sechzehn goldene Götter beschaffen können, und dazu sei er trotz seiner Größe ein vollendetes Kunstwerk. Wir glauben das um so lieber, als in Rom im Kapitol ein von Lucullus, wohl aus Rhodos, erworbener Kolossalkopf des Chares, einen zweiten desselben Stifters, aber von einem anderen Meister, dessen Name leider unheilbar verstümmelt ist, an Kunstwert völlig in den Schatten gestellt haben soll.[2] Zufällig ist der Kolossalmaßstab auch dieses zweiten Werkes des Schöpfers des rhodischen Kolosses nicht. Der Drang nach

[1] Bei Plinius sind 56 Jahre angegeben, die Änderung in 66 hat schon Scaliger vorgeschlagen; daß sie überzeugend sei, hat Robert a. a. O. ausgeführt.

[2] Plin. 34. 44 = Ov. Nr. 1555.

dem Gigantischen ist nur ein Ausdruck der Stimmung, die Alexanders Welteroberung hervorgerufen hatte. Lysipps Herakles in Tarent hat als Vorläufer des Werkes seines Schülers gegolten, der bei seinem Meister Gelegenheit gehabt hat, die technischen Schwierigkeiten solcher Aufgaben überwinden zu lernen. Aber ist der Vorwurf des Übermutes, als dessen göttliche Strafe schon der Sturz des Kolosses galt, ein Vorwurf, der eine siegreiche Opposition gegen seine Wiederaufrichtung entfesselt hat und in alter und neuer Zeit bis zum Überdruß wiederholt ward, gerechtfertigt? Wenn der gleiche Drang vom alten Kypselidenkoloß an sich auch immer als Begleiterscheinung des erwachten Großmachtsgefühles einstellt, so gilt dies auch diesmal. Aber der Ausdruck desselben übertraf alles Bisherige weit und mag daher leicht als tadelnswert erscheinen; und doch, die klugen Rechner haben damit auch eine kunstpolitische Großtat getan. Sie hatten in Chares das Haupt einer heimatlichen Bronzeplastik. Die Riesenaufgabe mußte ihm eine Schule an die Seite rufen, und die Erzgießerwerkstatt von einer Leistungsfähigkeit sein, die ihre Anziehungskraft weithin erstreckt haben wird. Rhodos sollte das neue Zentrum der Bronzeplastik werden und ward es wirklich. Der Koloß hat seine Nebenaufgabe, als Reklame für die neu entstehende Erzgießerschule zu dienen, trefflich erfüllt, doch lassen uns auch bekannte Tatsachen erschließen, wie ernst es der Staatsregierung mit diesem Streben gewesen ist. Die Kolossalproduktion riß nicht ab, und staatlicherseits wurden den um die öffentlichen Angelegenheiten Verdienten immer ausschließlich Bronzestandbilder, und zwar in solcher Menge zuerkannt, daß wir uns kaum der Vermutung erwehren können, die Erzgießerei sei ein Staatsinstitut gewesen. Dann hätte auch jene riesige Kupfersendung des ägyptischen Königs, der wir früher Erwähnung getan haben, einen besonderen Sinn. Dem Geist der Zeit lag eine solche Maßregel nahe.

Leider ist es uns nicht vergönnt, die Weiterentwicklung der rhodischen Erzgießerschule näher kennen zu lernen, und fast ebenso bruchstückweise ist unser Wissen um die gesamte Entwicklung der Kunst in Rhodos. Die Künstlernamen, die uns Schriftsteller wie Inschriften überliefern, lassen uns wenig mehr erkennen als die Tatsache, daß die politische Blüte von Rhodos unzertrennlich verbunden war mit der seiner Kunst, aber von einer Geschichte dieser Kunst kann derzeit noch keine Rede sein. Stehen doch diejenigen Werke, die uns von ihrer Herrlichkeit am deutlichsten künden, der farnesische Stier, wie der Laokoon, am Schlusse derselben. Indes, wie neben dem Erzguß die Malerei eine intensive Pflege fand, förmlich nach dem Vorbild von Sikyon, so hat auch die Marmorplastik in Rhodos tiefe Wurzel geschlagen. Das lehren uns nicht nur jene Meisterwerke der Spätzeit, schon das dritte Jahrhun-

dert hat einen großen Marmorbildner aufzuweisen, den neuere Forschungen in helleres Licht gestellt haben, den Meister Philiskos von Rhodos. Rom besaß von ihm eine stattliche Anzahl von Plinius aufgezählter Werke, die wohl mit zu der reichen Beute des Cassius gehörten.[1] Am Portikus der Octavia stand im Heiligtum des Apollo eine Statue dieses Gottes mit der seiner Mutter und Schwester und den neun Musen vereint, wie ein zweites nacktes Bild des Gottes. Innerhalb des Portikus im Zeustempel war ein Aphroditebild seiner Hand aufgestellt. Es ist nun aller Wahrscheinlichkeit nach gelungen, wenigstens einen Teil dieser Musengruppe des rhodischen Meisters in unserem Antikenvorrat wieder zu entdecken.[2] Zwei Monumente der hellenistischen Zeit, die dem südlichen Kleinasien angehören, die Musenbasis von Halikarnass und die Tafel des Archelaos von Priene, die unter dem Namen der »Apotheose Homers« wohlbekannt ist, enthalten eine Reihe übereinstimmender Musengestalten, deren Vorbild um so sicherer in dieser Gegend angesetzt werden darf, als es auch sonst an monumentalen sprechenden Zeugnissen für die Verbreitung dieser Typen auf kleinasiatischem Boden nicht mangelt. Anderseits weisen die zahlreichen römischen Kopien auf ein in Rom zu hohen Ehren gelangtes Werk hin. Wenn es nun geglückt ist, aus den analogen Musengestalten beider Reliefs und den sich unmittelbar weiter ergebenden Erkenntnissen fast die ganze Gruppe des Meisters Philiskos zur Anschauung zu bringen, so hat eine tiefer eindringende Spezialuntersuchung über das Relief des Archelaos zu einem genaueren chronologischen Ansatz des rhodischen Künstlers geführt.[3] Während noch Amelung an dem alten Brunnschen Ansatz festgehalten hat, der den Philiskos um die Mitte des zweiten Jahrhundertes für Rom arbeiten ließ, hat Watzinger überzeugend dargetan, daß die Gruppe dem dritten Jahrhundert angehören muß, da jene Tafel sich bestimmt noch an das Ende dieses Jahrhundertes ansetzen läßt.

Ein paar Worte über dieses eigenartige Denkmal werden hier am Platze sein. Es enthält zwei räumlich getrennte Szenen; unten in einem geschlossenen Heiligtum die Anbetung Homers; darüber baut sich in drei Reihen eine Berglandschaft auf, in der wir den Parnaß zu erkennen haben. Ganz oben ist Zeus gelagert, ihm zunächst Mnemosyne, die Mutter der

[1] Plinius 36. 34 = Ov. Nr. 2207. Die Identität mit dem Maler gleichen Namens, von dem Plinius 35. 143 = Ov. Nr. 2154 das Bild einer Malerwerkstatt anführt, in der ein Knabe Feuer anbläst, also die Wiederholung eines von Antiphilos her bekannten Motivs, hat schon Brunn, Künstlerg. II, S. 287 angenommen. Sie wird noch wahrscheinlicher durch die gelungene chronologische Ansetzung des Meisters, der nun auch zeitlich dem Antiphilos ebenso stark angenähert wird, wie er es bis jetzt räumlich ward.

[2] Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, Anhang S. 77 ff.

[3] Watzinger, Das Relief des Archelaos von Priene, 63. Berl. Winckelmannspr.

Musen; von da bis zur korkyräischen Grotte herab, in der Apoll mit seiner Leier steht, zieht sich der Chor der Musen und läßt nur an einer Ecke einen bescheidenen Platz für die Statue des Dichters, der dieses sinnreiche Anathem gestiftet hat, neben dem Siegeszeichen des Dreifußes. Die Szene der Anbetung Homers ist durchgehends mit Beischriften versehen, die hier wirklich not tun. Hinter dem als Herrscher thronenden Dichter stehen Chronos und Oikumene, die Vertreter von Raum und Zeit als ewige Zeugen seines Ruhmes; neben dem Throne knien seine Kinder Ilias und Odyssee, und den Fußschemel zieren Frosch und Maus als Anspielung auf den Sang von deren grimmigem Krieg. Am Altar des Gottes, an dem ein Buckelochse als Opfertier steht, bringen der Knabe »Mythos« und die Jungfrau »Geschichte« die Spende, und anbetend nahen sich die Vertreterinnen von »Epos, Tragödie und Komödie«; ihnen folgen, zu einer Gruppe gedrängt, das Kind »Natur«, sich an die »Tugend« anschmiegend, dann Gedächtnis, Wahrhaftigkeit und Weisheit. Der Versuch, das Wesen der einzelnen Gestalten künstlerisch zum Ausdruck zu bringen, geht nicht die Wege des modernen Symbolismus, wohl aber jenen, den Apelles in seinem Bilde der Verleumdung gewiesen hat. Der Charakter des Bildmäßigen bleibt gewahrt durch die Einheitlichkeit der Handlung; die Inschriften dienen nur dazu, die Gründe derselben dem Beschauer klarzulegen, aber die Gestalten selbst sind wie die einzelnen Strophen des Hymnus an den neuen Gott. Der Künstler hat es verstanden, diesem Liede noch eine persönliche Färbung zu geben. Die Thronassistenten Homers tragen, wie man gesehen hat, die Züge des vierten Ptolemäers und seiner Gattin und Schwester Arsinoe,[1] eine Huldigung die noch verständlicher wird durch die Tatsache, daß dieser König dem Homer in Alexandrien einen Tempel erbaute, in welchem dessen Statue von den Bildern jener Städte umgeben war, die sich um die Ehre seiner Heimat stritten. Die Ehe des Geschwisterpaares datiert dies Monument in den Zeitraum zwischen 217—208. Als literarisches Denkmal bezeichnet es das Wiederaufleben der durch Apollonios Rhodios vertretenen Homerverehrung gegen die antiepische Kallimacheische Strömung, und der höfische Ton mag dem Dichter ziemen, der es fertigen ließ. Schwerwiegende Gründe sprechen dafür, daß der Meister aus Priene der rhodischen Schule angehört hat, und so wird es nicht nur zu einem wichtigen Zeugnis mehr der innigen Verbindung zwischen Rhodus und Alexandrien in dieser Zeit, es ist fast wie ein Sinnbild der zwischen ihnen pulsierenden geistigen Strömung. Auf der Tafel des Archelaos, Sohnes des Apollonios, haben sich die Musen von Rhodos und das Museion von Alexandrien zusammen-

[1] Watzinger a. a. O. S. 19, über die Zugehörigkeit des Archelaos zur rhodischen Kunstschule, ebenda S. 14 ff.

gefunden, sie bietet damit die kürzeste Formel für das Verhältnis der beiden geistigen Zentren der frühen Diadochenzeit. Rhodos ist die Metropole der bildenden Kunst geworden, dahin strömen die Künstler von nah und fern, während Literatur und Forschung in Alexandrien ihren festen Mittelpunkt gefunden haben. Indes, so wenig Hellas auf politischem Gebiete jemals zu straffer Zentralisierung gekommen ist, der geistige Segen der Kleinstaaterei hat fortgewirkt. Wie die koische Dichterschule in Alexandrien nicht völlig aufgeht und in Syrakus ein eigenartiges geistiges Leben blühte, so werden wir auch neben Rhodos manch andere wichtige Pflegstätte der bildenden Kunst kennen lernen; nach beiden Richtungen hin hat Athen sich noch immer eine gewisse Bedeutung erhalten. Es handelt sich auch in diesen Kämpfen nur um die Hegemonie, diese aber hat jetzt jenen dualistischen Charakter erreicht, den die besten Geister einst für die politische vergebens erstrebt hatten. Freilich ist eine völlige Scheidung der beiden auf stetes Zusammenwirken gestellten geistigen Mächte niemals durchführbar gewesen. Rhodos war die ganze Zeit seiner Blüte auch Sitz literarischer Bestrebungen, und wenn auch nur seine Rhetorenschule zu anerkannter Bedeutung gekommen ist, und die Pflege der geographischen und nautischen Wissenschaften naturgemäß eine bedeutende Stellung einnahm, so ist es an dem vielseitigen literarischen und wissenschaftlichen Leben dieser Zeit doch nicht ohne tätige Anteilnahme geblieben. Anderseits hat auch die bildende Kunst in Alexandrien eine wichtige Rolle gespielt. Aber es ist doch kaum berechtigt, wenn die moderne Forschung von alexandrinischer Kunst in ähnlichem Tone spricht, wie von alexandrinischer Literatur und Wissenschaft; kennt doch die griechische Künstlergeschichte dieses Ethnikon nicht.

Die Musen des Meisters Philiskos von Rhodos sind das einzige monumentale Werk, das wir von der rhodischen Plastik des dritten Jahrhundertes bisher besitzen; leider bleibt es uns versagt, den Zeitpunkt ihrer Entstehung genauer zu bestimmen. Hier erscheinen die einzelnen Musengestalten zum erstenmal individualisiert als ein Chor von Solistinnen, und es wird der Versuch gewagt, jede als Patronin eines besonderen Gebietes kenntlich zu machen. Das war eine Forderung, die der jene Zeit beherrschende Trieb zu geistiger Arbeitsteilung gestellt hat, und die in der Folge obligat geblieben ist; auf diesem Wege kamen Philiskos' Frauengestalten zu den speziellen Attributen, die sie uns jetzt noch kennzeichnen. Hier ist dazu nur der erste Schritt getan; dem Meister lag es noch näher, das Wesen der Göttinnen durch geistige Verinnerlichung als durch äußerliche Kennzeichen zum Ausdruck zu bringen. Sie erscheinen selbst ergriffen von der ihnen zugeteilten Rolle, und ihr ekstatisches Wesen kündet die neue tiefere Auffassung der schöpferischen Genialität. Besonders bezeichnend dafür sind

zwei Gestalten, die beide in vielen Wiederholungen erhalten sind, die Muse des Tanzes und die allbekannte »Polymnia«. Erstere tanzt wirklich; ihre Bewegung ist von einer entzückenden Grazie und Feinheit, die Rechte hebt das Untergewand leicht empor, die Linke ist hoch erhoben, wie um den Schwung der gebeugten Gestalt zum rechten Ausdruck zu bringen.[1] In der Polymnia ist hingegen die Ruhe der geistigen Sammlung gleich treffend dargestellt. Die Gestalt stützt beide in ihr Gewand gehüllte Arme auf einen Felsen, an dem sie lehnt, die Linke hält eine Buchrolle, die aufgestemmte Rechte berührt das Kinn; dadurch wird das Obergewand straff angezogen und entwickelt ein reiches Faltenspiel. Das Stützmotiv entlastet die Stellung zu fast praxitelischer Lässigkeit. Der Kopf, den moderne Ergänzer dem Beschauer zugewendet haben, erscheint auf der Tafel des Archelaos in seiner rechten natürlichen Haltung[2]. In dem weichen und mit naturalistischer Empfindung behandelten Antlitz spiegelt sich die Konzentration der geistigen Tätigkeit: das Haar ist um den Kopf gestrichen und in einem dicken Nackenschopf zusammengefaßt; die mangelnde Sorgfalt seiner Anordnung bietet wohl das stärkste Zeugnis des künstlerischen Feingefühls ihres Schöpfers. Die Übereinstimmung dieser beiden Musenreliefs läßt noch ein zweites Musenpaar der rhodischen Gruppe zurückgewinnen, das als Gegenstück gedacht ist. Es ist die auf dem Archelaosrelief neben Apollo stehende Muse, welche dem Gotte dort die Schrift des siegreichen Dichters überreicht, in einer statuarischen Kopie jedoch sich auf die Kithara stützt, und die Muse mit der kleinen Lyra, die dritte der zweiten Reihe.[3] Das Motiv ihrer Draperie stimmt gar wohl zu dem berühmteren der Polymnia. Dies gilt auch von der Urania des Berliner Museums 222, und da sie ein Gegenstück in der Münchener Klio 266 hat,[4] beide aber auf der Basis von Halikarnaß verwertet und auch in mehrfachen Kopien erhalten sind, so haben wir bereits zwei Drittel der Gruppe zurückgewonnen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß das letzte Drittel aus einer stehenden und zwei sitzenden Gestalten bestand, wofür die Basis von Halikarnaß einen wichtigen Anhalt bietet, denn durchweg stehende Gestalten wird die Gruppe des Philiskos kaum enthalten haben. Aber auch wenn wir derzeit verzichten müssen, sie als Ganzes wiederzugewinnen, so bieten diese Frauengestalten doch einen klaren Einblick in die rhodische Kunst ihrer Zeit, der sich hoffentlich bald reicher gestalten wird. Wir

[1] Die sog. Anchirrhoe, deren bekanntestes Florentiner Exemplar einst in die Niobidengruppe einbezogen wurde. Amelung a. a. O. Watzinger S. 4.

[2] Amelung S. 80. Watzinger S. 4 ff., wo Abb. 2 das Oberteil einer Statuettenreplik im Besitze Amelungs veröffentlicht, die den echten Kopftypus in Übereinstimmung mit dem Relief des Archelaos zeigt.

[3] Amelung a. a. O. Watzinger S. 6.

[4] Amelung S. 80. Watzinger S. 7 ff. Abb. 3 u. 4.

haben die geistige Auffassung, die sie durchzieht, bereits gewürdigt, doch verlangt auch die formale noch eine kurze Betrachtung. Die Behandlung des Draperieproblems knüpft an jenen vom Ende des vierten Jahrhundertes durch die Dresdner Herkulanenserinnen vertretenen, — wie wir glauben lysippischen — Typus an, doch zeigt gerade sie am stärksten den neuen Geist, der in die Kunst eingezogen ist. Das Verhältnis zwischen Gewand und Körper erscheint prinzipiell geändert. Drastisch ausgedrückt, kann man es als ein gespanntes bezeichnen. Das Gewand schmiegt sich nicht mehr eng an den Leib, folgt nicht mehr willenlos seinen Bewegungen, sondern bringt durch seinen Widerstand deren Maß zum Ausdruck. Es wird stärker in Anspruch genommen, Körper und Gewand haben bereits Zeit gefunden sich aneinander zu gewöhnen, und während die Gestalten der früheren Kunst den Eindruck hervorrufen, wie wenn ihre Nacktheit durch zum erstenmal getragene Gewänder verdeckt worden wäre, erscheinen diese längst an das Gewand, das sie tragen, gewöhnt. Darin liegt aber eine Feinheit des künstlerischen Blickes, die wohl das Erbe einer alten Schulung ist und doch erst zutage treten kann, wenn ein neuer frischer Impuls das Kunstleben durchzieht. Eine weitere selbstverständliche Folge ist die naturalistische Wiedergabe des Stofflichen.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung eines andren, in weit abliegendem Gebiete zu Beginne des dritten Jahrhundertes geschaffenen Meisterwerkes, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung schon vielfach eingehende Würdigung gefunden hat. Wie beim Koloß des Chares tritt auch hier die Schule Lysipps auf den Plan. Für die von Seleukos dem Siegreichen gegründete Metropole von Syrien, Antiochia am Orontes, schuf Eutychides von Sikyon, ein Schüler des Großmeisters, das bronzene Bild der thronenden Stadtgöttin, das uns in vielen Nachbildungen in Kleinbronzen, einer Silberfigur, Münzbildern der Stadt und vor allem in der bekannten kleinen Marmorreplik der Kandelabergalerie des Vatikans erhalten ist.[1] Die strategische wie handelspolitische Bedeutung der Lage Antiochias hatte Antigonos' Scharfblick entdeckt, der in der nächsten Nähe der späteren Stadt seine Residenz Antigoneia im Jahre 307 anlegte. Die Schlacht von Ipsos 301 hat seinen Plänen mit seinem Leben ein Ende gemacht. Syrien wurde zum Reich des Seleukos geschlagen, und schon im nächsten Jahre wurden die Bewohner von Antigoneia in die neue Stadt, die Seleukos nach seinem Vater

[1] Die Nachrichten über Eutychides O v. Nr. 1530—35. Zur vatikanischen Statue und den übrigen erhaltenen Wiederholungen Friederichs-Wolters Nr. 1396. Amelung, Führer durch d. Ant. in Florenz Nr. 261 u. 262. Helbig, Führer I², Nr. 384. Abbildungen der vatik. Statuette Brunn-Bruckmann Tf. 154. Collignon Hist. II, S. 486, Fig. 253. Amelung a. a. O. Abb. 49. Kstg. in Bildern I, 68. 5.

benannte, übersiedelt. Antiochia ist rasch zur Großstadt erblüht.[1] Die lange Herrschaft der Seleukidendynastie hat das Ziel, Syrien, »das Kronland ihres Reiches«, zu hellenisieren, durch ein kräftiges Kolonisationssystem erreicht und dabei die Dienste der hellenischen Kunst, der sie ihre volle Huld entgegenbrachte, nicht entbehren können. Seleukos selbst hatte sich seinerzeit noch von Lysippos porträtieren lassen, es ist also verständlich wie er dazu kam, dessen Schüler das große Werk anzuvertrauen, das seine Schöpfung künstlerisch verherrlichen sollte. Eutychides ist auch als Maler bekannt gewesen, was der sikyonischen Tradition entspricht. In Olympia stand eine Siegerstatue seiner Hand, Plinius erwähnt seiner epigrammatisch gefeierten Bronzestatue des Flußgottes Eurotas und mit Lob auch eines bronzenen, bärtigen Dionysosbildes in dem Museum des Asinius Pollio. Die Nachbildungen seines Hauptwerkes, als welches diese Tyche gegolten hat, lassen uns in ihm eine hervorragende künstlerische Individualität erkennen. Er hat das alte Problem des Stadtbildes in neuem Geiste, dem Drange nach Individualisierung, der seiner Zeit entsprach, folgend, umgestaltet und damit ein Vorbild für die kommenden Generationen geschaffen.[2] Die Göttin thront auf einem Felsen, der den über der Stadt sich erhebenden Berg Silpios versinnlicht. Die Mauerkrone bezeichnet ihr Wesen, in der aufgestützten Rechten hält sie einen Zweig, der die Vegetation, die sie umgab, zum Ausdruck bringt. Sie setzt den Fuß auf die Schulter des aus den Wellen unter ihr bis zur Brust emportauchenden Orontes, dessen lebhafte aber nicht richtig ergänzte Bewegung der Arme ihn als kräftigen Schwimmer erscheinen läßt. Der stark zurückgeworfene Kopf mit dem naß herabhängenden Haar läßt eine leise Ähnlichkeit mit dem jugendlichen Tritontypus erkennen; die Göttin bändigt seinen Ungestüm, der heute noch Verheerungen anrichtet, aber kaum in der Seleukidenresidenz, der wir genügende Schutzbauten zutrauen müßten, auch wenn wir die Gewähr dafür nicht hätten, die uns dieser so charakteristische Zug des Bildes vergegenwärtigen will. Das Auftauchen des Orontes hat Visconti auf seinen langen unterirdischen Lauf bezogen, aus dem er aber schon weit vor Antiochia an die Oberfläche tritt. Indes will es wohl nichts anderes bezeichnen als die Tatsache, daß die Flüsse dem Boden entspringen. Auch darin zeigt sich die neue Auffassung, aber so geistvoll sie auch ist, die endgültige künstlerische Formel hat sie doch nicht gebracht. Im Verein mit dem Stadtbild war sie möglich,

[1] Über die Geschichte und Ruinen der Stadt zuletzt Förster, Jahrb. XII (1897) S. 103 ff. und Skulpturen von Antiochia Jahrb. XIII, S. 177 ff.

[2] Vier Silberstatuetten des British Museum vereinigen die Tyche von Antiochia mit denen von Rom, Konstantinopel und Alexandrien. Journal of hell. stud. IX (1888) Tf. 5, S. 47 ff. (Percy Gardner).

aber für die Sonderdarstellung war sie unbrauchbar, und hier hat schon die Folgezeit den wirksamen Typus des am Boden gelagerten Flußgottes erfunden.[1] Die Göttin sitzt in anmutiger Lässigkeit, die Beine übereinander geschlagen. Die Drapierung des Mantels bringt reizvolle Faltenmotive zur Entwicklung, die eine schlagende Analogie zu denen der Musen des Philiskos zeigen; vor allem ist das Paar 3 und 4 von geradezu überraschender Ähnlichkeit des Hauptmotivs. Damit erscheint die Annahme wahrscheinlich, beide Meister seien näher aneinander zu rücken, und da Eutychides Zeitgenosse des Chares ist, so wird Philiskos wohl auch noch in die erste Hälfte des dritten Jahrhundertes anzusetzen sein. Aber noch wichtiger ist die nahe Beziehung, in der diese beiden von Lysippos ausgehenden Kunstschulen zu stehen scheinen. Wir werden im Verlaufe unserer Auseinandersetzungen weiteren Anzeichen dieses Zusammenhanges begegnen; und es hat fast den Anschein als ob die antiochische Kunstschule in die rhodische einmünden werde. Die geographische Lage beider Handelszentren begünstigt die Voraussetzung eines engeren Anschlusses.

Zu dem Orontes der Tychegruppe bietet ein Torso der Galeria lapidaria ein interessantes Seitenstück.[2] Es ist ein kräftiger Jünglingskörper, dessen Oberteil aus dem Schilf emportaucht, in ähnlicher Haltung der Arme wie der Orontes und ähnlicher Drehung des Kopfes in entgegengesetzter Richtung; das Haar fällt in langen Locken den Nacken herab. Die Bearbeitung der Rückseite läßt auch hier eine zweite Gestalt annehmen, die voraussichtlich in ähnlichem Verhältnis zur Tyche von Antiochia gestanden haben wird, wie dieser Flußgott zum Orontes. Der Gedanke an den Eurotas des Eutychides liegt nahe; dann wäre die fehlende Figur die Sparta, denn auf eine Sonderdarstellung des lakonischen Flußgottes aus seiner speziellen Erwähnung zu schließen, dürfen wir wohl füglich ablehnen. Für Eurotas wäre der Schilfkranz, wie das lang herabfließende Haar besonders charakteristisch und auch der muskulöse Körperbau leicht verständlich. Mit dem Erstlingswerk der hellenischen Kunst zu Antiochia ist so ziemlich alles, was wir von der antiochenischen Kunst des dritten Jahrhundertes wissen, erschöpft. Vielleicht führt uns die ikonographische Forschung hier wie anderwärts weiter, aber wir stehen erst an den Anfängen, wie wohl am besten die Kontroverse zeigt, die sich über das Porträt des Seleukos wie das seines Sohnes Antiochos erhoben hat. Doch ist es jedenfalls ein künstlerisch hervor-

---

[1] Walz, Programm des evang. theol. Seminars zu Maulbronn, 1887.

[2] Amelung, Vatikan I². Gall. lap. Nr. 101 Tf. 27. Preger, Röm. Mitt. VIII (1893) S. 188 ff. Tf. 5 u. 6. Förster, Arch. Jahrb. XII (1897) S. 149.

ragender Kopf des vatikanischen Büstenzimmers, den Graef mit nicht geringer Wahrscheinlichkeit für das Porträt des Königs Antiochos Soter in Anspruch genommen hat,[1] gegen die Vulgata, die ihn völlig grundlos als Augustus bezeichnet. Wir wollen auf die Einzelheiten dieser feinsinnigen Auseinandersetzungen nicht näher eingehen und nur die starke Betonung des in diesem Kopfe, wenn auch in eigenartiger Durchbildung, vorwaltenden lysippischen Elementes hervorheben, die Graefs Hypothese förderlich ist. Gerade sie führt zu einer Erkenntnis, die vielleicht weitere Resultate verspricht. Die prächtige bronzene Kolossalstatue eines hellenistischen Herrschers im Thermenmuseum,[2] die seit den zwei Jahrzehnten, seitdem wir sie besitzen, so vielfach behandelt und gedeutet wurde, zeigt in ihrem Kopfe eine, trotz der verschiedenen Altersstufen der dargestellten Personen, geradezu schlagende Familienähnlichkeit mit Graefs Antiochos Soter, die an das Verhältnis von Vater und Sohn denken lassen könnte. Die physiognomische Übereinstimmung ist so groß, daß der Vergleich der Abbildungen keiner weiteren Erläuterung zu bedürfen scheint. Wir würden folgerichtig in dem Dargestellten den jüngeren Sohn des Antiochos Soter, Antiochos II. Theos, vermuten dürfen, der im Jahre 286 geboren wurde und im Alter von vierzig Jahren im Jahre 246 starb. Das Alter des Dargestellten, der etwa in der Mitte der Dreißiger steht, würde dazu gut stimmen, da er im 26. Jahre den Thron bestieg. Darnach würde diese Bronzestatue, die wir wohl mit Recht für ein originales Werk halten, um die Mitte des dritten Jahrhundertes anzusetzen sein. In diese Zeit weisen aber auch die stilistischen Indizien hin. Es ist ein durch machtvolle Auffassung imponierendes Werk, die echte Größe des Vorbildes ist freilich durch die Steigerung abhanden gekommen. Dies Vorbild war Lysippos' Alexander mit der Lanze, und für den kriegerischen Herrscher Asiens war dieses Vorbild ein von der erstarkenden höfischen Tradition gebotenes. Doch wie immer die endgültige Lösung der ikonographischen Frage lauten mag, kunstgeschichtlich ist diese Statue verständlich als ein Werk der dritten Generation der lysippischen Schule, als das eines Enkelschülers des Meisters. Lysippischer Geist beherrscht die Gesamtkomposition; die Art, wie die Rechte auf den Rücken gelegt ist, erinnert an den farnesischen Herakles, aber der Kontrapost, der die Gestalt durchzieht, geht doch weit über die Weise des Großmeisters hinaus. Und doch ist es kein neues Element, das erst hier in die feste

[1] Graef, Jahrb. XVII (1902) S. 72 ff. Die ältere Literatur bei Helbig, Führer I², Nr. 226. Brunn und Arndt, Gr. u. röm. Porträt Tf. 105/6. Ein früherer Versuch Wolters, Arch. Zeit. 1884, Tf. 12, S. 157 ff., dagegen auch Furtwängler, Glyptothek Nr. 309.

[2] Helbig, Führer II², Nr. 1114. Ant. Denkm. I, Tf. 5. Brunn-Bruckmann Tf. 246, Collignon, Hist. II, S. 493 Fig. 257. Bulle, Tf. 193.

Schultradition einbricht. Die Behandlung des Jünglings von Antikythera hat uns das Eindringen der zurückgestauten polykletischen Tradition in die lysippische erkennen lassen; daß es hier der gleiche, noch fortwirkende Prozeß ist, lehrt uns die stark polykletisierende Beinstellung und die Responsion des gehobenen Armes mit dem Spielbein. Aber hier befindet sich dieser Prozeß schon in seinem letzten Stadium, das den Sieg der lysippischen Richtung auf der ganzen Linie bedeutet. Der nach rückwärts gelegte Arm, die Aufwärtswendung des Kopfes, der rhythmische Schwung der Umrißbildung, das gesteigerte Innenleben der Gestalt, all das zeigt diese überwiegende Macht. Es wäre vielleicht nicht unmöglich, den Namen des Meisters richtig zu raten, von dem wir voraussetzen dürfen, daß er ein Schüler des Euthykrates gewesen sein möchte.

Vereint mit dieser Bronze steht im Thermenmuseum eine zweite, das Sitzbild eines Faustkämpfers,[1] beide fast gleichzeitig und in nächster Nähe gefunden und auch im gleichen kleinen Kolossalmaßstab ausgeführt. Auch sie ist zweifellos ein originales Kunstwerk, das wohl derselben Epoche angehört. Es gibt kein zweites Siegerbild, welches auch nur annähernd all den großen Traditionen antiker Athletenplastik so widerspräche, wie dieses. Befremdend ist schon das Verlassen des obligaten Standmotivs; der Künstler hat die Mühen des Kampfes nicht besser zum Ausdruck bringen können, als indem er die Wirkung desselben in der Person des Dargestellten möglichst kraß versinnlicht hat. Der Sieger sitzt ermattet auf einem Felsen, den Oberkörper leicht vorgebeugt; die in den mit Schlagriemen bewehrten Handschuhen steif steckenden Unterarme ruhen mit übereinandergelegten Händen auf den Oberschenkeln, der Kopf ist leicht gehoben und wie mit einem Ruck nach rechts gewendet, der geöffnete Mund ruft den Eindruck hervor, als ob die Gestalt mit Worten ihren Gefühlen Luft mache, so recht im Gegensatz zu dem in sich Geschlossensein des alten Athletenbildes. Aber auch mit dessen Adel ist es gründlich vorbei, der Ausdruck dieses Gesichtes ist von einer fast verletzend wirkenden Brutalität. Während sich die alte Kunst mit den verschwollenen Athletenohren begnügte, um die Deformationen anzudeuten, die das Kampfspiel hervorrief, zeigen hier auch Mund und Nase die Spuren der Wirkung empfangener Schläge; aus den Ritzen, die auf ihnen erscheinen, quellen Blutstropfen. Von feinstem Naturalismus ist auch die Behandlung des Haares, namentlich am Schnurrbart, wo es zu einzelnen Büscheln aufgedreht ist. Man hat für die seltsame Erschei-

[1] Helbig, Führer II², Nr. 1113. Ant. Denkm. I, Tf. 4. Brunn-Bruckmann Tf. 248. Collignon, Hist. II, S. 492 Fig. 256. Petersen, Vom alten Rom² S. 136 Fig. 115. Bulle Tf. 202/3.

nung dieses Faustkämpferbildes nach einer Erklärung gesucht, aber nur dort nicht, wo sie zu finden war, auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Entwicklung. Das scheinbar so neue Motiv gibt sich zunächst schon als eine Nutzanwendung des von Lysippos für Herakles geschaffenen zu erkennen. Der tarentinische Koloß, wie der Epitrapezios, haben die Lehre, die auch der Herakles Farnese gibt, noch eindringlicher vorgetragen, daß nur durch die Ruhe die höchste Anstrengung plastisch darstellbar sei; noch deutlicher zeigt uns den Weg, der zu dieser Schöpfung geführt hat, der schöne echt lysippische Kopf aus Tarent, in dem Mahler eine Kopie des tarentinischen Herakleskopfes erkannt hat.[1] Er zeigt dieselbe Drehung und Aufwärtswendung und offenbart zugleich die direkte stilistische Abhängigkeit des Athletenkopfes von dessen Original. Wie stark das Vorbild gewirkt hat, lehrt der von Mahler durchgeführte Vergleich der Einzelformen, doch tut diese Erkenntnis der künstlerischen Eigenart unseres Meisters keinen allzugroßen Eintrag. Sein eigen ist »der Griff ins volle Leben«, und so ist eines der wenigen Werke der Antike entstanden, für welche das Prädikat »interessant« zutreffend erscheint. Aus dem klagenden Herakles ist das Bild dieses grollenden Athleten geworden, dessen rücksichtsloser Realismus im bewußten Gegensatz zum hohen Stil des Vorbildes steht. Die formale Änderung der Komposition ergab sich schon daraus, daß der versteifte Arm nicht zur Stütze des Hauptes verwendet werden konnte. Aber gerade dadurch, daß der Künstler dieses trotzdem in der ihm von Lysippos gegebenen Lage beließ, hat er jene kräftige Steigerung erreicht, die dem Werke seinen selbständigen Wert sichert. So haben wir denn in der Statue des sitzenden Faustkämpfers eine ähnliche Umbildung eines bestimmten lysippischen Vorbildes zu erkennen, wie sie sich in der Porträtstatue des jugendlich kräftigen hellenistischen Herrschers von selbst ergab, und damit ist der äußere Zusammenhang dieser beiden Werke auch ein innerer geworden. Ob die Indizien ausreichen, welche für ihre Entstehung in der Schule von Antiochia zu sprechen scheinen, läßt sich derzeit kaum sagen, wir werden wohl aber für das dritte Jahrhundert annehmen dürfen, daß die von Eutychides ausgehende Richtung von der seines Mitschülers Chares nicht grundverschieden gewesen sein kann. Die Umbildung der lysippischen Schule erfolgt in Antiochia wie in Rhodos; ihr Weiterleben an der erstgenannten Stätte läßt sich heute kaum verfolgen. Gewiß haben die Seleukiden für den künstlerischen Schmuck der von ihnen gegründeten hellenischen Städte das Ihrige getan, und das Fortleben der syrischen Bronzekunstindustrie bis in späte Zeit geht wohl auf diese kräftigen Impulse zurück. Aber

[1] Vgl. Bd. II, S. 371.

so weit auch die griechische Kunst ihre Strahlen ins hellenisierte Gebiet wirft, sie wurzelt doch fest in hellenischem Boden, und in dem Maße, in dem das Seleukidenreich, vor allem durch das Emporkommen des pergamenischen Staates von diesem abgedrängt wurde, mindert sich seine Bedeutung für die hellenische Kunstgeschichte, wie die seines siegreichen Rivalen emporsteigt.

Das geistige Element dieser Zeit findet in den Bildnissen von Männern des Geistes seinen besten Ausdruck. Wir wählen als Beispiel die jener beiden Redner, die sich schon im Wortgefecht gegenüberstanden, ehe noch die Waffen die Entscheidung über Griechenlands Geschick herbeigeführt hatten, des Aischines und Demosthenes. Das Grundmotiv war für die Auffassung beider gegeben durch die berühmte Kontroverse über die korrekte Haltung des Volksredners. Aischines hat sich zur Illustration derselben auf die Solonstatue der Agora von Salamis berufen, über die wir anläßlich des Kephisodoteischen »contionans manu velata« gehandelt haben.[1] Er mußte demnach jenem Vorbilde angeähnelt werden, während für Demosthenes, der dessen Beweiskraft in Abrede stellte, eine gegensätzliche Auffassung gegeben erschien. Das Musterbild jenes Typus liegt uns in der berühmten lateranensischen Statue des Sophokles vor, die aller Wahrscheinlichkeit nach auf das in der Zeit des »Redners« Lykurgos und auf dessen Antrag gefertigte Bildnis zurückgeht.[2] Diese hoheitsvolle Gestalt von reinstem attischen Adel hat ihre vorbildliche Stellung im Gebiete des Idealporträtes bewahrt. Der oft geübte Vergleich mit der ihr äußerlich ähnlichen Aischinesstatue aus Herkulanum im Neapler Museum[3] mag dienlich sein, ihre Schönheit in volles Licht zu setzen, aber mit der Anschauung, als ob, daneben gehalten, die des Aischines künstlerisch minderwertig sei, hat schon Benndorf[4] gebrochen. Hier ist es ein neuer Geist, der das alte Schema erfüllt. Wie im Kopfe eine individuellere Auffassung durchbricht, so folgt auch die Draperie nicht mehr abstrakten Schönheitsgesetzen, sondern die Stellung und Bewegung der Gestalt wie der Widerstand des Stoffes, offenbaren sich in dem regellosen, aber außerordentlich malerischen Spiel der Falten. Das früher von den Musen des Philiskos gebrauchte Wort vom »gespannten Verhältnis« findet hier einen womöglich noch drastischeren Ausdruck. Die Wahrscheinlichkeit, auch dieses

---

[1] Bd. II, S. 243.

[2] Helbig, Führer I², Nr. 683. Brunn-Bruckmann Tf. 427. Brunn-Arndt, Gr u. röm. Port. Tf. 113—115. Bernoulli, Gr. Ikonogr. I, S. 136 ff. Collignon II, S. 349 Fig. 178. Petersen a. a. O. S. 132 Fig. 111.

[3] Friederichs-Wolters Nr. 1316. Bernoulli a. a. O. II, S. 62 Tf. 10. Brunn-Bruckmann Tf. 428. Arndt-Bruckmann, Gr. u. röm. Port. Tf. 116—118.

[4] Conze-Benndorf, Samothrake II, S. 74.

Werk der Frühzeit der rhodischen Kunst zuzuweisen, ist schon äußerlich durch das Verhältnis des Aischines zu Rhodos gegeben, und der Hauch lysippischen Einflusses, der Kundigen bei der Betrachtung des Kopfes nicht entgangen ist, stimmt dazu trefflich. Die Frage, ob Aischines wirklich der Gründer der rhodischen Rhetorenschule gewesen ist, hat dabei nur nebensächliche Bedeutung. Daß er schon in früher Zeit dafür galt, genügt für diese Zuteilung, und gerade an der Statue in Rhodos konnte dieser Glaube Wurzel fassen.

Mit der Betrachtung der Demosthenesstatue betreten wir wieder den Boden der attischen Kunst. Im Jahre 280 stellte Demochares, der Neffe des großen Redners, den Antrag, das Andenken seines Oheims, des Kämpfers für die Freiheit von Hellas, durch eine Bronzestatue zu ehren. Sie wurde auf dem Marktplatz von Athen aufgestellt; auf der Basis ward das berühmt gewordene Epigramm angebracht: Εἴπερ ἴσην ῥώμην γνώμῃ Δημόσθενες, ἔσχες — Οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών. Damals war der Gefeierte schon 42 Jahre tot, aber die Geschicke Athens hatten eine Wendung genommen, die die Träume von seiner alten Herrlichkeit lebendiger färben mußte. Es war von seinem Befreier Demetrios befreit; dessen Sohn Antigonos Gonatas hatte soeben die Besatzung aus dem Piräus und aus Munichia abberufen und sich mit der attischen Demokratie auf besten Fuß gestellt. Demochares durfte seiner persönlichen Freundschaft für ihn Ausdruck geben, Athen brachte ihm Dankopfer, und so konnte der Neffe meinen, das Ziel, für das sein Onkel einst das Leben gelassen hatte, sei nun erreicht, und damit der Zeitpunkt gekommen, ihm das gebührende Denkmal nicht mehr vorzuenthalten. Das Bildwerk ward von einem uns sonst nicht weiter bekannten Meister Polyeuktos ausgeführt; wir erfahren noch den charakteristischen Zug, daß er den Redner mit verschränkten Fingern dargestellt habe.[1] Daraus ist eine Sage entstanden, ähnlich der, die vom Bilde des »gerechten Sängers« des Meisters Pythagoras im Schwunge war. Von diesem so berühmt gewordenen Werke besitzen wir Kopien, vor allem die beiden in der Komposition, wie in den Maßen übereinstimmenden, etwas über Lebensgröße gehaltenen Marmorstatuen des Vatikans und der Sammlung Knole in England.[2] An der vatikanischen Statue sind die Arme falsch ergänzt;

---

[1] Ov. Nr. 1365—1368.

[2] Die vatikanische Statue: Amelung, Vatikan I, Nr. 62. Helbig, Führer[2] Nr. 31. Brunn-Bruckmann Tf. 429. Bernoulli II, S. 80 Fig. 6. Kstg. in Bildern I, Tf. 62. 6. Petersen a. a. O. S. 133 Fig. 112. Die in England: Michaelis, Anc. marbles Knole 1 und derselbe, Die Bildnisse des Demosthenes (Sonderabdruck aus Arn. Schäfer, Demosthenes und seine Zeit[2] III, S. 401 ff. Tf. II. Bernoulli a. a. O. S. 81 Fig. 7.

Hände und Unterarme waren verloren, und so gab ihr der Ergänzer eine Rolle in die Hand, die er dem Bücherkästchen des Kopisten entnommen zu haben scheint. An der Statue in England sind nur die Hände modern, aber nach dem vatikanischen Muster ergänzt; der Verlauf der sich an den Körper fester anschmiegenden Unterarme gestattet die Annahme, es sei jenes polyeuktische Motiv ursprünglich vorhanden gewesen. Ein glücklicher Fund hat die glatte Ausführung dieser richtigen Ergänzung gestattet,[1] und nun steht das Werk in reinerer und damit ungleich schönerer Gestalt vor unseren Blicken, als echtes und rechtes Meisterwerk. Wir sprachen schon von dem gegebenen Gewandmotiv, aber gerade dadurch, daß der Schöpfer dieses Bildes auf die Draperiefigur verzichten mußte, bot sich ihm für eine neue durchgeistigte Auffassung des Darzustellenden willkommene Gelegenheit. Es waltet ein hoher Ernst in diesem schlichten Bilde. Auf dem geistvollen Gesicht ruht der Ausdruck trüben Sinnens, das gefurchte Antlitz, die dräuend zusammengezogenen Brauen lassen das Losbrechen des Sturmes ahnen, der die Geister aufrütteln soll zur heroischen Tat. Die Festigkeit des Willens, die mutige Entschlossenheit finden in dem Geschlossensein der Hände ihren klaren künstlerischen Ausdruck; nicht mit diesen wird der gewaltige Ringer sich den Kranz ersiegen. Es sind neue Bahnen, die die attische Porträtkunst, deren Aufstieg im vierten Jahrhundert wir verfolgen konnten, im dritten wandelt, und doch ist der Zusammenhang mit der Richtung, die einst Demetrios von Alopeke eingeschlagen hat, klar. Wenn wir den Fortschritt der naturalistischen individualisierenden Auffassung als das diese Zeit charakterisierende Moment zu betrachten pflegen, so vergessen wir nur zu leicht, daß die Vergeistigung der darzustellenden Persönlichkeit das große und ideale Problem bildet, das sie beseelt. Statt zahlreicher Zwischenstufen setzen wir dem Demosthenesbilde aus dem Anfang des dritten Jahrhundertes ein gleich berühmtes attisches Porträt vom Ende desselben an die Seite, dessen Künstlername uns ebenfalls erhalten ist. Plinius erwähnt im Erzbildnerbuche (34. 88) unter dem Schlagwort Eubulides einen gerühmten »digitis computans« dieses Meisters. Es ist längst schon vermutet worden, daß dieser »Fingerrechner« der Motivname eines Philosophenbildnisses war, und es blieb nur noch übrig, die zahlreichen Nachrichten über eine im Kerameikos zu Athen aufgestellte Statue des Chrysippos, an der dieser gleiche Gestus mehrfache Erklärung fand, mit der plinianischen zu kombinieren und die Identität des Dargestellten, wie seines Schöpfers festzustellen.[2] Auch ihrer gekrümmten Haltung galten

[1] Hartwig, Jahrb. XVIII (1903) S. 25 ff. mit 6 Abbildungen.

[2] Gercke, Jahrb. V (1890) Anz. S. 56 ff. Milchhoefer in den Archäol. Studien, Heinrich Brunn dargebracht, S. 37 ff. Bernoulli II, S. 154 ff.

einige Scherze, die über dieses äußerst populäre Bildwerk im Umlauf waren; ein unziemlicher läßt uns wenigstens darüber nicht im Zweifel, daß es ein Sitzbild gewesen ist. Diese überzeugenden Gründe haben Milchhoefer nach dem Vorgang von anderen dazu bewogen, die unter dem Rufnamen »Posidonius« bekannte Statue des Louvre aus borghesischem Besitz für eine Kopie des Werkes zu erklären. Chrysippos starb um 206 in hohem Alter, und in der nächsten Nähe dieses Datums muß das seiner Statue liegen. Leider hat das Pariser Sitzbild einen nicht zugehörigen Kopf. Gercke ist es gelungen, mit Hilfe der Münzen von Soloi in Kilikien, die im Avers und Revers je einen bärtigen Porträtkopf zeigen, von denen der eine Aratos, der andere Chrysippos darstellen muß, — da dies die beiden Zelebritäten sind, die aus dieser Stadt stammen, — den richtigen Kopf überzeugend nachzuweisen. Es ist der in mehreren Exemplaren erhaltene Kopf eines greisen Denkers, leicht nach oben gerichtet, wie es das Münzbild zeigt. Ein graphischer Versuch, dem Pariser Torso eines dieser Exemplare aufzusetzen, legt den Wunsch der Ausführung dieses Experimentes am Abguß nahe.[1] Wir würden damit ein Meisterwerk antiker Porträtkunst wiedergewinnen. Es ist eine unansehnliche Figur, die, in tiefes Sinnen versunken, mit gekrümmtem Rücken dasitzt, schlecht verhüllt von einem unordentlich umgeworfenen Mantel; der geistvolle Kopf, dem das Alter seine Spuren tief eingegraben hat, ist von interessanter Häßlichkeit, die dem Beschauer den Eindruck des Individuellen hervorruft; und wie unwillkürlich bewegen sich die Finger der rechten Hand, die Erörterungen begleitend, die er »ex cathedra« vorbringt. Von dem Meister, dem das wiedergewonnene Werk zu hoher Ehre gereicht, haben wir auch epigraphische Kunde. Die Namen Eucheiros und Eubulides wechseln in einer attischen Künstlerdynastie,[2] die im folgenden Jahrhundert eine bedeutende Rolle gespielt hat. In dieser Zeit hat der Enkel des Meisters der Chrysipposstatue ihm ein umfangreiches Denkmal, von dem Pausanias Notiz genommen hat, und dessen Reste wiedergefunden sind, gewidmet und gearbeitet. Wie er dort als Sohn eines Eucheiros erscheint, so lautet auch der Vatersname unseres Meisters; das zeigt eine delphische Proxenieliste, die 190 v. Chr. datiert ist.[3] Auch sie erlaubt den Schluß auf eine hervorragende soziale Stellung; schon dieser Umstand mag uns vor dem Fehlschluß bewahren, es sei ein Niedergang der künstlerischen Produktion in Athen im Beginn der Diadochenzeit zu verzeichnen. So sehr sich auch die Verhältnisse zu seinen ungunsten verschoben hatten, die

[1] Milchhoefer a. a. O. S. 42 Fig. 1.

[2] Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 133—135 und 222—229.

[3] Löwy a. a. O. Nr. 542, während ein zweites Fragment Nr. 544 eine gleiche Ehrung, wie es scheint für den Sohn Eucheir enthält.

Kunst wurzelte zu fest im attischen Boden, um nicht den Stürmen zu trotzen, die über die Stadt hereinbrachen. Je weniger Interesse die Politik des Staates in Anspruch nahm, desto mehr wandte sich dieses der Kunst zu, und die Diadochenfürsten haben die künstlerische wie die literarische Bedeutung Athens zu würdigen und zu nutzen verstanden. Aber es ist nicht allzuviel, was wir an Monumenten von der attischen Kunst des dritten Jahrhundertes besitzen. Unter die Elgin marbles des British Museum ist auch die Dionysosstatue vom Thrasyllosdenkmal gekommen, während dieser Bau selbst, den wir noch aus den Aufnahmen von Stuart und Revett kennen, durch die türkische Belagerung der Akropolis im Freiheitskrieg zerstört wurde.[1] Der choragische Sieg, den dieser hoch über dem Dionysostheater ragende, der Höhle der Panagia Chrysospiliotissa vorgesetzte Hallenbau verherrlichte, fiel in das Jahr 320. Fünfzig Jahre später hat Thrasyllos' Sohn Thrasykles als Agonothet an den Dionysien seinerseits den Sieg errungen. Zur Feier desselben hat er es vorgezogen, statt ein eigenes Denkmal zu schaffen, das seines Vaters zu verschönern, ein Zug, der deutlich den Geist dieser Zeit kündet. Er setzte auf den Bau eine Attika, an die Ecken, auf reich profilierten Basen, die Preisdreifüße, und in die Mitte jene Statue des sitzenden Dionysos, der leider jetzt Kopf und Arme fehlen. Eine eingehendere Würdigung ist uns damit versagt. Es haben sich Spuren der Befestigung einer auf das linke Knie gestützten Leier gefunden, und die Tracht des Gottes, die an das Kitharoedenkostüm Apolls erinnert, stimmt trefflich zu der Annahme eines Dionysos Melpomenos. Sein Pantherfell ist zur Schärpe geworden, wie einst schon im praxitelischen Satyrbild. Überhaupt wird das Fortwirken der guten alten Tradition hier recht deutlich, doch ist die flotte malerische Behandlung nicht ohne künstlerischen Eigenwert.

Ein zweites bedeutsames Werk dieser Zeit ist die im Themistempel zu Rhamnus gefundene kolossale Marmorstatue der Göttin von einem nicht weiter bekannten Meister Chairestratos, Sohn des Chairedemos aus Rhamnus, welche die Schriftformen der Basis in die erste Hälfte des dritten Jahrhundertes ansetzen lassen.[2] Dies imposante Götterbild strömt aber doch einen leichten Hauch akademischer Kälte aus. Schon der prachtvolle Kopf ist dem sonnenhaften praxitelischen Frauentypus nachgeraten, wenn auch nicht ohne eigene Note; in der Gewandung ist das Bestreben, den Oberleib reich umrahmt herauszuheben und die Behandlung des Stoffes realistischer zu gestalten, zwar recht deutlich, aber dabei ist die Göttin doch zu einer echten

[1] Catal. of sc. I, 432. Reisch, Ath. Mitt. XIII (1888) S. 383 ff. Tf. 8. Brunn-Bruckmann Tf. 119. Collignon II, S. 460 Fig. 240.

[2] Kavvadias, Kat. Nr. 231. Stais, Eph. arch. 1891, S. 48 ff. Tf. Brunn-Bruckmann Tf. 476, vgl. Text zu Tf. 577. Eine Replik in Dresden.

nachklassischen Draperiefigur geworden. Nirgends hat sich so schwer als bei der Beurteilung dieser Gestalt der verhängnisvolle Fehlgriff der modernen Forschung gerächt, die sie mit der angeblich gleichzeitigen Nike von Samothrake zusammengestellt und so Unvergleichbares als Gleichwertiges zu behandeln unternommen hat.

An die Betrachtung der männlichen und weiblichen Gestalt dieser Zeit fügen wir wie billig die des Kindes. Ein Kinderbild der ersten Hälfte des dritten Jahrhundertes haben wir aus dem vierten Mimiambus des Herodas unter den Kunstwerken kennen gelernt, welche die beiden Frauen, die dem Asklepios in Kos ihren Dank abstatten, dort bestaunen: die Marmorstatue eines Knäbleins, das eine Fuchsgans fast erdrückt, und dessen lebenswarme Darstellung das Entzücken der naiven Betrachterinnen bildet. Zunächst glaubte man dies Kunstwerk mit dem in so zahlreichen Exemplaren erhaltenen »Knaben mit der Gans« identifizieren zu dürfen, der uns bei Plinius als ein Bronzewerk des Meisters Boethos genannt wird. Indes, hier handelt es sich um ein Meisterwerk der Marmorkunst; ferner ist die große Gans keine Fuchsgans, die der Ente nahesteht; auch kunstgeschichtliche Bedenken haben zur Erledigung dieser Hypothese mitgewirkt.[1] Erst ein köstlicher Fund der österreichischen Ausgrabungen in Ephesos hat die monumentale Wiedergewinnung jenes Werkes geboten: die Marmorstatue eines sitzenden, etwa zweijährigen Knäbleins, das sich mit lautem Freudenruf aufzurichten strebt, dabei aber mit dem linken Arm sich so fest auf seinen Spielkameraden stützt, daß diesem der Atem auszugehen droht.[2] Die Folgen solch übler Behandlung bleiben nicht aus, denn die Fuchsgans speit schließlich Wasser. Die Verwendbarkeit als Brunnenfigur hat mitgewirkt, die Verbreitung dieses Typus in zahlreichen Repliken und Variationen zu fördern. Die Behandlung des kindlichen Körpers ist von einer verblüffenden Meisterschaft. Das Thema, das dem Idealstil des vierten Jahrhundertes noch so unbequem lag, ist dieser Zeit des kräftig erwachenden Naturalismus förmlich vorbehalten gewesen, und doch, so zappelig dieser kleine Bausback sich gebärdet, er ist von gar vornehmer Abkunft. Noch vom Ende des vierten Jahrhundertes besitzen wir in der mehrfach wiederholten Grabfigur des sich an einen Pfeiler lehnenden Knaben, der eine auf diesem sitzende Ente niederdrückt,[3] das Grundmotiv dieses Werkes, dessen erste Formel hier glänzend überboten wird. An dem Attizismus derselben lassen uns schon die Darstellungen der Grabreliefs nicht zweifeln. Für unseren Kleinen kommt aber noch ein besonders kräftiger Zeuge hin-

[1] Robert im Artikel Boethos Nr. 2 in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie.

[2] Herzog, Jahreshefte VI (1903) S. 227 ff. Tf. 8.

[3] Athen, Bibliothek abgeb. Annali 1859 Tf. A S. 32 (Conze). Friederichs-Wolters 1590. Eine Replik ehemals im Besitze Prof. v. Oppolzers.

zu: das Dionysoskind des Thermenmuseums.[1] Der enge Zusammenhang, in dem das irdische Knäblein mit dem Götterkind steht, offenbart sich schon in seiner ganzen Haltung. Es sitzt da, als hätte die Hand des Hermes es sanft auf diese Basis herabgleiten lassen, und wie jener mit seinem rechten Arm nach dem Pfleger hinlangt und zu ihm aufblickt, so gestikuliert auch dieser Kleine, nur heftiger und lebhafter, als ob er den Hermes, der sich von ihm entfernt hat, zurückrufen wolle. Die Formengebung zeigt schlagende Übereinstimmung, wenn auch die Behandlung des kindlichen Körpers weit über das Maß dessen hinausgeht, was der Schöpfer der Hermesgruppe zu bieten vermochte; hierdurch hat erst unser Meister die Berechtigung gewonnen, das Kind aus seinem ursprünglichen Zusammenhang zu lösen und als selbständiges Thema zu behandeln. So kann uns denn der verblüffende Naturalismus hier über die Tatsache des Fortwirkens der Tradition nicht täuschen. Vier Generationen hat es gedauert, bis dieses Kind seine künstlerische Selbständigkeit erlangt hat, um den Preis seiner Göttlichkeit, die es nun ganz abgestreift hat. Hier mag denn auch das seltsame Zusammentreffen registriert werden, daß in der Zeit, in der dies Werk anzusetzen ist, ein Mitglied der vierten Generation der Künstlerfamilie, in der wir die Vorgeschichte verfolgen können, auf den attischen Inschriften mehrfach erscheint: Praxiteles, der Sohn des Timarchos und Enkel des Meisters des olympischen Hermes, der als Asklepiospriester und nach einer Sammelliste aus der Zeit des chremonideischen Krieges um 267 in die Reihe der angesehensten Männer des damaligen Athens gehört.[2] Auch ein räumliches Zusammentreffen reiht sich diesem zeitlichen an. In Kos stand das berühmte Original des Werkes neben einem »der Söhne des Praxiteles«. So hat also in der attischen Kunst des dritten Jahrhundertes der Einfluß der praxitelischen Kunst fortgewirkt, ohne den Einschlag lysippischer Weise, die in Rhodos wie in Antiochia durchgedrungen ist, und so scheint auch der alte Gegensatz noch weit hinein in die Kunst der Diadochenzeit zu wirken. Was ihn lebendig erhält, ist freilich nicht allein die Tradition der Schulen, sondern auch die des Materiales; Marmorkunst und Bronzekunst wahren noch ihre Besonderheiten.

Für die Entwicklung der Diadochenkunst ist der Rückschlag in die kleinstaatliche Strömung, der sich noch in der ersten Hälfte des dritten Jahrhundertes vollzieht, segensreich gewesen. Von den Erben Alexanders

---

[1] Helbig, Führrer II² Nr. 1103. Klein, Praxiteles S. 401 ff. Abb. 81/2.

[2] Löwy, Insch. gr. Bildh. 537—39. Klein a. a. O. S. 8.

hatte Seleukos den eigentlichen Kern seines Weltreichs überkommen, und so eifrig er wie seine unmittelbaren Nachfolger die Kolonisierung und Hellenisierung des fernen Ostens betrieben, so war doch der rein hellenische Teil des Seleukidenreiches zu gering, um es zu einer hellenischen Großmacht werden zu lassen. Durch die Abbröckelung, die sich an der kleinasiatischen Küstenlandschaft mit der Entstehung des bithynischen und des pergamenischen Staates vollzog, wurde die hellenische Kultur vor dem ihr schon von Alexander zugedachten Schicksal bewahrt, in der des Orientes aufzugehen, und nun gab es für die hellenische Kunst zwei Fürstenhöfe mehr, an denen ihre Dienste gesucht und gewürdigt wurden; diese lagen zugleich in ihrem alten Machtbereiche. Die räumliche Nähe mußte die Wanderung von einem zum andern hervorrufen, die günstigere politische Entwicklung aber hat Pergamon schließlich den Vorrang vor Nikomedien gesichert. Schon der Beginn derselben ist bei beiden wesentlich verschieden. Die Entstehung des pergamenischen Staates vollzieht sich in ruhigen Bahnen. Der Gründer der Dynastie Philetairos war Befehlshaber und Schatzmeister des Lysimachos im mysischen Pergamon und trat bei dem Kampfe zwischen seinem Herrn und Seleukos zu diesem über, der ihm dafür nach dem Siege (289) sein Gebiet in fast völliger Unabhängigkeit beließ. Zwanzig Jahre lang legte er in Frieden und Freundschaft mit Antiochos, die sogar zur Verschwägerung der beiden Dynastien führte, die festen Grundlagen des neuen Staates; erst sein Nachfolger Eumenes befreite sich in der Schlacht von Sardes (um 261) von der seleukidischen Souveränität und gewann eine bedeutsame Machterweiterung. Die Gemeinsamkeit der Interessen führte aber die beiden Staaten bald wieder in ein gutes Verhältnis, das die errungene Selbständigkeit festigte. Bithynien dagegen wußte sich der Herrschaft des Lysimachos wie des Seleukos zu erwehren. Sein kräftiger Herrscher Zipoites schlug die Feldherren des einen wie des anderen, und sein Sohn Nikomedes zog zu eigenem Schutze, zunächst gegen seinen feindlichen Bruder, die Gallier nach Kleinasien herüber; doch fand es Antiochos auch nach seinem entscheidenden Siege über die Gallier geraten, mit Nikomedes Frieden zu schließen. Der griechische Einfluß hat erst in dieser Zeit in Bithynien feste Wurzel gefaßt. Schon Zipoites hat sich als hellenischer Fürst gebärdet, wie der Name beweist, den er seinem Sohne gegeben hat, und Nikomedes selbst machte diesem alle Ehre. Seine Elfenbeinstatue in Olympia charakterisiert die etwas protzenhafte Art seiner hellenischen Fürstlichkeit,[1] aber eine Kunstförderung größten Stiles war durch die Anlage einer neuen Residenz geboten. Die Stadt Astakos, die im fünften

[1] Pausanias V. 12. 7.

Jahrhundert den Athenern entrissen ward, hatte Lysimachos zerstört. Um das Jahr 264 gründete Nikomedes an der gegenüberliegenden Seite des Golfes die neue Hauptstadt Nikomedia, die ein glänzendes Zentrum hellenischer Kultur wurde. Für sein heißes Bemühen nach möglichst prunkvollem künstlerischen Schmuck seiner Residenz ist wohl nichts so charakteristisch als das großartige Angebot, das er den Knidiern machte, um die praxitelische Aphrodite zu erlangen. Das war allerdings vergebene Liebesmüh, aber wie sehr es ihm diese ins Bad steigende Aphrodite angetan hatte, erkennen wir in der Art des Ersatzes, den er für die ihm entgangene beschaffte. Plinius erwähnt im Marmorbuche eine badende Aphrodite, die in Rom aufgestellt war, als Werk eines Künstlers, dessen Namen man trotz der handschriftlichen Überlieferung als Dädalos las und vereinzelt schon, da es einen bythinischen Künstler ähnlichen Namens gab, von dem das Tempelbild des Zeus Stratios in Nikomedia gefertigt war, in diese Richtung und Zeit gewiesen hatte. Die richtige echt bythinische Form des Namens Doidalses hat Theodor Reinach gegeben,[1] und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die glänzende Schöpfung der im »Bade kauernden Aphrodite«, deren Ruhm so zahlreiche Kopien und Variationen künden, ihm zugehört. Es ist ein Werk, in dem der rücksichtslose Naturalismus dieser Zeit am deutlichsten sich ausspricht. Mit dem Andeuten des Motives ist es vorbei, die Göttin muß plastisch so gut baden können, als sie es bisher in der Malerei tun konnte, und die Lösung dieser Schwierigkeit ergab ein prächtiges echt plastisches Motiv. Die Göttin kauert nieder unter einem Wasserguß, der sie überrieselt, die Glieder eng zusammengeschmiegt. Das herrliche Exemplar des Louvre aus Vienne gibt uns trotz seiner mangelhaften Erhaltung die beste Vorstellung vom Original des Meisters. Das weiche Kinderhändchen auf dem Rücken ist der Rest eines kleinen Eros, der den nassen Leib seiner Mutter einseift; sicherlich ist dieser realistische Zug keine spätere Zutat, stimmt er doch bestens zum Charakter des Werkes. Dem wird man kaum gerecht, wenn man der Betrachtung die Umbildung des Typus ins jugendlich-graziöse zugrunde legt, wie sie das bekannte vatikanische Exemplar zeigt,[2] dessen »reizvoll gerundeter Kontur« dem geläuterten Geschmack der Empirezeit der Antike besser entsprach. Da mußte nicht nur der jenen Kontur störende Erote fort, auch das so horizontal vorgestreckte eingeknickte rechte Bein mußte sich in bequemere Ruhelage zu Boden senken, um den Zusammenschluß der Linienführung zu

[1] Gazette des beaux arts S. 314 ff. Collignon II. S. 584 Abb. 302. Rayet, Mon. de l'art ant. Tf. 53. »Praxiteles« S. 270 ff. Robert in Pauly-Wissowa, Realenz. »Doidalses« 12.

[2] Helbig, Führer I², Nr. 258.

erreichen. Dies Erfordernis war für Meister Doidalses nicht vorhanden. Sein Bestreben war vor allem die völlig naturtreue Wiedergabe des Modelles, und diese ist ihm in einer Weise gelungen, die das Pariser Exemplar zu einem Meisterwerk antiker Marmorplastik stempelt. Es ist ein an die kolossale Weiblichkeit Rubensscher Typen erinnernder Frauenleib, dessen wohl ausgereifte überquellende Formen mit einer von keinerlei kunstmythologischen Bedenken angekränkelten Empfindung für das spezifisch Fleischliche wiedergegeben sind. Hier ist ein ähnlicher Ton angeschlagen, wie bei dem Knäblein mit der Fuchsgans, und zu dem mag der kleine hier weggebrochene Erote in brüderlichem Verhältnis gestanden haben. Wenn aber der Meister hier noch einen Schritt weiter über die Grenzen gegangen ist, die sich die antike Kunst selbst gezogen hat, so mag dabei der barbarische Name, den er trug, zur Erklärung seiner Eigenart beitragen. In dieser rücksichtslosen Wiedergabe des Modells steckt ein unhellenisches Element, aber die Ära des reinen Hellenentums war vorüber und die Auffrischung durch den fremden Blutstropfen kam zu rechter Zeit.

Von einem zweiten großen Werk des Meisters, seinem bereits erwähnten Zeus Stratios, haben wir nur eine durch Münzbilder illustrierte literarische Kunde. Dieses Bildwerkes gedenkt als eines wunderbaren Arrian,[1] und bithynische Münzen wiederholen von den Prägungen des Königs Prusias I. an häufig ein Zeusbild, das nur auf dieses hochgefeierte zurückgehen kann. Aber das Datum des Regierungsantrittes dieses Königs, 228, erscheint doch zu spät für den Meister, dessen Wirksamkeit schon unter die Regierungszeit des Großvaters fällt, und es bleibt wahrscheinlicher, die Aufstellung dieses Zeusbildes der Gründung von Nikomedien näher zu rücken. Wir kennen sein Material nicht, doch läßt die Wiedergabe auf den Münzen auf einen Bronzekoloß schließen. Sie zeigt die Statue als solchen, wie die Basis beweist, die regelmäßig angedeutet erscheint. An Bronze läßt vor allem die freie Erhebung der Arme denken, in der die Vorzüge dieses Materiales ebenso gründlich ausgenützt waren, als es die des Marmors an dem Aphroditebild sind, und auch die Unterschneidung des Gewandes spricht für die gleiche Technik. Das Vorbild des lysippischen Zeustypus klingt hier deutlich an. Die Beinstellung schließt sich dem Muster des Apoxyomenos an, aber wie der Kopftypus auf eine wirksame Steigerung dieses Vorbildes schließen läßt, so geht auch die ganze Aktion der Göttergestalt weit über das Maß des bisher gewohnten hinaus. Der Gott faßt mit der Linken das Skeptron

[1] Fragment bei Eustathios zu Dion. Perig. 793 = Ov. Nr. 2045. Die Münzbilder, Overbeck, Kunstmythologie II, S. 60.

im gleichen Hochgriff wie der bronzene Diadochenfürst des Thermenmuseums, die hocherhobene Rechte hält den Kranz, der wohl dem Haupte des Monarchen zugedacht ist, der das Bild errichten ließ. Nur der Oberleib ist nackt gelassen, das Gewand erscheint um den Unterleib geschlagen und über die linke Schulter geworfen, von der es in langen Falten herabhängt. Sehr einsichtig hat Th. Reinach als nächste Analogie die marmorne Poseidonstatue aus Melos in Athen herangezogen, die den Gott in einer durchaus ähnlich affektvollen Stellung und Auffassung zeigt.[1] Nur hält dieser mit seiner Linken die Draperie in Ordnung, die einen ähnlichen rhodischen Einschlag zeigt, wie die der weltberühmten Aphrodite gleichen Fundortes, und ist auch mehr für Marmor gedacht, als es bei seinem nikomedischen Bruder der Fall war. Wir fügen ihm noch eine Bronzestatuette an, die aus der Sammlung Tyszkiewicz[2] in den Besitz Edmund Rothschilds in Paris kam, deren stilistische Ähnlichkeit dem Blicke des Kundigen sich nicht entziehen kann. Ihr italischer Fundort kommt weder für die Deutung, noch für die stilistisehe Würdigung in Betracht, und S. Reinachs Bezeichnung als »Alexander« wird wohl zutreffen. Stellung, Haltung und Drapierung zeigen eine so starke Übereinstimmung, daß die Annahme des gleichen Ursprungs unausweichlich wird.

Es ist im übrigen gar wenig, was wir von einer bithynischen Kunstschule erfahren, und doch müssen wir hier eine reiche künstlerische Tätigkeit, die sich unter den dauernd kunstfreundlich gesinnten Herrschern gewiß durch Generationen erhielt, feststellen. Eine Künstlerinschrift, die auf einer Heraklesstatue angebracht war, in der sich Menodotos und Diodotos als Söhne des Boethos und als Nikomedier bekennen, ist wohl mit Unrecht als eine Fälschung verdächtigt worden.[3] Dagegen spricht auch eine naheliegende Vermutung, die schon öfters hervorgehoben ward. Boethos ist uns als aus Chalkedon stammend bekannt und läßt sich um die Mitte des zweiten Jahrhunderts ansetzen. Die räumliche Nähe von Chalkedon und Nikomedia erklärt es sehr leicht, wenn seine Söhne sich in der Residenz der bythinischen Könige heimisch machten, zumal Chalkedon unter deren Schutze stand, und mancher Chalkedonier an ihrem Hofe eine wichtige Rolle spielen mochte. Wie stark dort das Gefühl, eine hellenische Macht geworden zu sein, vorwaltete, beweist die kräftige Beihilfe, die Prusias I. Rhodos nach dem großen Erdbeben im Verein mit den übrigen hellenischen Mächten gewährte; und wenn er, wenige Jahre später, als Bundesgenosse die Rhodier im Kriege gegen Byzanz unter-

[1] Kavvadias, Kat. Nr. 235, Bull. de corr. hell. XIII (1889) Tf. 3. Collignon II, S. 481 Abb. 250.

[2] Fröhner, Coll. Tyszkiewicz Tf. 32. Reinach, Rep. III, S. 274, 6.

[3] Löwy, Nr. 521. Wir werden später an diese Frage nochmals herantreten müssen.

stützte, so geschah es, weil ihn die Byzantiner unklug sein Barbarentum fühlen ließen. In den Listen der griechischen Künstler findet sich noch ein Name, der einen ähnlich bythinischen Klang hat, wie der des Doidalses. Plinius führt 36, 33 einen Meister Papylos als Verfertiger eines Jupiter hospitalis an, der sich in der Sammlung des Asinius Pollio befand; er bezeichnet ihn als Schüler des Praxiteles. Das klingt nicht recht wahrscheinlich und hat schon manchen Zweifel erweckt. Vielleicht ist diese Bezeichnung nicht buchstäblich, sondern als ein Ehrentitel zu nehmen, und Plinius hat wohl den rechten Sinn einer Phrase verkannt, die nur das praxitelische Element im Kunstwerk betonen wollte.

Von den Kunstzentren der Diadochenzeit ist keines so hell in den geschichtlichen Vordergrund getreten wie Pergamon. Das ist vor allem den so überaus ergebnisreichen Ausgrabungen des Deutschen Reiches an dieser Stätte zu danken, die in dem neu entstandenen Pergamonmuseum in Berlin ihr dauerndes Ehrendenkmal besitzen. Gegenüber dieser Glanzleistung fällt es fast schwer, sich der voraufgehenden Taten zu erinnern, die der Forschung die Bahn bereiteten, wie Nibbys Erklärung des sterbenden Galliers, der früher für einen verwundeten Gladiator galt, und Brunns grundlegender Entdeckung einer Figurenreihe des Weihgeschenkes des Attalos. Aber auch die literarische Forschung hat den Künstlern von Pergamon einige Aufmerksamkeit gewidmet und uns wenigstens die Namen einer Reihe von Meistern genannt, die die Galliersiege des Attalos und Eumenes verherrlicht haben. Plinius führt sie im Erzbildnerbuche an, während die uns erhaltenen Monumente als beredte Zeugen der Pflege der Marmorplastik am Attalidenhofe eintreten, für welche die reichen Marmorbrüche in der nächsten Nähe zur Verfügung standen. Die Kunstfreundlichkeit der pergamenischen Dynasten hat sich ebenso auf Malerei wie Architektur erstreckt. Von ihrem baulichen Prachtsinn spricht das großartige Bild, das uns die Anlage ihrer Residenz gewährt; in der Erwerbung von alten Bildern waren sie Rivalen der Ptolemäer, wie sie es in der Pflege des literarischen Geisteslebens gewesen sind. Die Kunstforschung hätte dort nicht ihre eigentliche Heimat finden können, hätten ihr die Galerien und Ateliers von Pergamon nicht die Anregungen geboten. Die Gunst der politischen Verhältnisse hat für die geistige Bedeutung Pergamons das Ihrige getan; von allen Mächten der Diadochenzeit war nur Rhodos reiner hellenisch. Doch gab hier allein schon die Telephossage den mythischen Anknüpfungspunkt, der dem neuen Reiche die Weihe uralter Zugehörigkeit zum Hellenentum verlieh. Gewiß ist die Entstehung der pergamenischen Kunst mit der des Staates eng verbunden, dafür spricht schon der staatliche Charakter der ihr aufgeprägt

ist. Wir können die uns erhaltenen und für uns als pergamenisch erkennbaren Werke in zwei Gruppen teilen, von denen die ältere noch in das dritte Jahrhundert gehört, während für die jüngere der große Altar den Mittelpunkt bietet. Von jener geben wir einem alten Besitztum unseres Monumentenschatzes, dem Florentiner Messerschleifer, den Vortritt, dessen pergamenischer Ursprung längst aus stilistischen Anzeichen erschlossen ward, während sich nun auch eine äußere Bestätigung dafür gefunden hat.[1]

Die Statue des Messerschleifers stellt einen Barbaren dar, dessen Rasseeigentümlichkeiten künstlerisch scharf genug ausgeprägt erscheinen, um die Bestimmung als Skythe ebenso zu sichern, wie es die der Gallier als solche ist. Schon diese feine Beobachtung der charakteristischen Elemente fremder Volkstypen zeigt den hohen Grad von Naturalismus an, der diese Kunst durchdringt. Unser Messerschleifer ist aber durchaus kein für sich allein bestehendes Kunstwerk. Seine Aktion gilt der Vorbereitung zur Schindung des Marsyas, die er auf Befehl des Gottes Apollo zu vollziehen im Begriff ist. Das unglückliche Opfer ist mit gefesselten Händen an einem Baumast aufgehängt, gestreckten Leibes, wie es diese Prozedur verlangt. Der rohe Henkersknecht blickt zu ihm mitleidslos auf, er wird bald seines Amtes walten. Die Freude, die eine spätere Kunst an diesem Passionsbild hatte, läßt uns das Ensemble der drei Figuren noch mit ziemlicher Sicherheit erkennen. Apollo war ruhig sitzend dargestellt, die siegreiche Leier in der Linken aufgestützt, die Rechte über das Haupt gelegt. Ein prachtvoller Torso, der sich in Pergamon gefunden hat, entspricht in seiner Bewegung diesem Motiv so genau, daß man wohl einen Rest der originalen Figur dieser Gruppe in ihm annehmen möchte.[2] In vielfachen Wiederholungen findet sich nur die Marsyasgestalt derselben.[3] Diese sind in zwei Redaktionen vorhanden, von denen der eine Typus, nach der Verwendung des rötlichen phrygischen Marmors der rote genannt, sich durch die schärfere Modellierung und naturalistische Tendenz, die auch in der Farbe hervortritt, vor dem »weißen« auszeichnet, dessen schönstes Exemplar, der Berliner Torso, doch auch eine prächtige Muskulatur zeigt, wenn sie gleich an anatomischen Einzelheiten hinter denen des roten zurücksteht. Die Fülle der Repliken findet ihre einfache Erklärung: der Typus ward zur antiken »Muskelfigur«. Die Modernen stellen bekanntlich den bereits abgehäuteten Menschen dar, während die Antike, die für das gleiche einen mythischen Vorwand gehabt hätte, sich an dem vorbereitenden Stadium genug

[1] Amelung, Führer Nr. 68. Brunn-Bruckmann Tf. 425. Collignon II, S. 545 Abb. 282. Kstg. in Bildern I, 69. 7. Friederichs-Wolters Nr. 1414.

[2] Amelung a. a. O. Abb. 17 zu Nr. 87.

[3] Zu den Repliken des Marsyas zuletzt Amelung zu Nr. 87.

sein ließ. Diese Erwägung führt dazu, den roten Typus für den jüngeren zu halten, der auch als Einzelgestalt seine passende Verwendung finden konnte. Ob für unsere Gruppe der »weiße« angenommen werden kann, wird wohl bezweifelt, bestimmt abzuweisen scheint es jedoch nicht zu sein. Wir wollen indes unsere Aufmerksamkeit der stilistischen Betrachtung des Schleifers zuwenden und hier vor allem der frappierenden Übereinstimmung des Hockmotivs bis in die Einzelheiten mit der Aphrodite des Doidalses gedenken, die zu auffällig ist, um zufällig erscheinen zu können. Aber die Übereinstimmung erstreckt sich noch weiter, fast so weit, wie es der Unterschied zwischen der Göttin und dem Barbarensklaven gestattet. Auch dieser ist eine getreue Modellstudie, die alle Charakteristiken des »kosakenähnlichen« Typus aufweist. Die eigentümliche, wie eine Deformation wirkende Schädelbildung, der spärliche Bartwuchs und das wirre Haar, das knochige Antlitz, all das ist mit einer erstaunlichen realistischen Treue gegeben, die auch in der Bildung des Leibes, namentlich in der lebendigen Wiedergabe des Charakters der Haut nicht versagt. Dieser Meisterschaft in der Behandlung des Häßlichen verdankt das Werk seinen Ehrenplatz in der Tribuna der Uffizien und den begeisternden Eindruck auf die Meister der Hochrenaissance, der zu einer recht wunderlichen Hypothese Anlaß gegeben hat.[1] Aber der Realismus, der im Schleifer, wie im Marsyas steckt, hat vor dem Apollo der Gruppe Halt gemacht. Sahen wir doch auch, wie Meister Doidalses den Zeus Stratios idealer gestaltet hat, als seine badende Aphrodite. Mit dieser aber gehört der Schleifer auf das engste zusammen. Er ist ein sprechendes Zeugnis für den Einfluß, den die bithynische Kunstschule auf die des benachbarten Pergamon genommen hat.

Die plinianische Nachricht von den »mehreren Künstlern«, die des Attalos und Eumenes Siege über die Gallier dargestellt haben, findet in den Inschriften vom großen Schlachtendenkmal in Pergamon eine urkundliche Bestätigung.[2] Zwar sind diese nur fragmentarisch erhalten, und die Beziehungen zu den einzelnen Kriegstaten sind nicht durchweg sicher, aber klar ist doch sein Charakter als eines Gesamtdenkmals einer stattlichen Reihe von Siegen, die Attalos in seiner langen Regierungszeit gegen Antiochos Hierax, die Gallier und die Feldherren des Seleukos erfochten

[1] Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 37, III. »Die Statue des Messerschleifers in Florenz, ein Werk des sechzehnten Jahrhundertes«.

[2] Plinius 34. 38. Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia: Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus qui volumina condidit de sua arte. Die Inschriften des Schlachtendenkmales Fraenkel, Inschr. v. Pergamon I, Nr. 21—28. Löwy, Nr. 154 a—h. Fraenkel, Das große Siegesdenkmal Attalos des Ersten. Philologus LIV, (1895) S. 1 ff.

hat. Wer die Meister dieses Schlachtendenkmales, deren es noch eine ganze Reihe anderer gegeben hat, waren, erfahren wir nicht, auch haben wir über die Werke keine Kunde; es ist indessen mehr als wahrscheinlich, daß die beiden herrlichen Gallierdenkmäler, die wir besitzen, auf dieses Schlachtendenkmal in direkter Linie zurückgehen: der sterbende Gallier vom Kapitol und die Gruppe des sein Weib tötenden Galliers, jetzt im Museo nationale in Rom, ehemals in der Villa Ludovisi, wo sich einst auch jener befand.

Der sterbende Gallier[1] ist ein ethnologisch gleich realistisches Barbarenbild, wie der Schleifer, nur von einer höher stehenden Rasse und verschönert durch die Todesweihe. Es muß ein Vornehmer seines Volkes gewesen sein, der dessen Unterliegen versinnlichen sollte; schon das aus Golddraht gewundene Halsband, der gallische Torques, bezeichnet ihn als solchen. Nationale Eigentümlichkeit ist die Schnurrbarttracht und das struppige kurze Haar, über dessen Pflege uns eine Notiz Diodors belehrt, dessen Schilderung der äußeren Erscheinung hier illustriert wird. Wir lernen den spezifisch gallischen Typus noch aus so manchem anderen Werke der pergamenischen Kunst kennen; sie überrascht uns auch hier durch das lebensvolle Erfassen des Charakteristischen, das nicht ohne eingehende Modellstudien möglich war, zu denen es freilich an Gelegenheit nicht fehlen konnte. Diese Studien läßt auch die Behandlung des Nackten erkennen, und auch hierin haben wir ein ebenbürtiges Seitenstück zu dem Florentiner Schleifer. Der Gallier hat im Kampfe die tötliche Wunde an der rechten Seite der Brust empfangen, er bereitet sich zum Sterben vor; er hat den Schild auf die Erde gelegt und streckt sich auf demselben aus, um ihn mit seinem Leibe zu decken, wie er einst im Kampfe ihn gedeckt hat. Das Horn, mit dem er seine Signale gab, hat er zerbrochen, das Schwert neben sich hingelegt; er stemmt die Rechte auf den Boden, wie um das Zusammenbrechen noch eine Weile aufzuhalten. In seinem Antlitz spiegelt sich mutig-trotzige Ergebung in sein Geschick, es ist der Heldentod, den er stirbt. Im Dresdener Museum befindet sich ein Torso, der in dem Motiv wie in den Maßen und dem Material mit der kapitolinischen Figur eine auffällige Übereinstimmung zeigt; es ist eine leise Variation desselben Themas, die man dem gleichen Atelier zuschreiben möchte.[2] Die »ludovisische« Gruppe des Galliers mit seinem Weibe steigert noch den heroischen Ton in das tragisch-pathetische.[3]

---

[1] Helbig, Führer I², Nr. 548 mit reicher Literaturangabe. Brunn-Bruckmann, Tf. 421. Collignon S. 503 Abb. 258. Kunstg. in Bildern I, 70. 3.

[2] Overbeck, Gesch. d. gr. Plastik⁴ S. 257 Abb. 196.

[3] Helbig, Führer II², 929. Brunn-Bruckmann Tf. 422. Collignon S. 505 Abb. 259. Kunstg. in Bildern I, 70. 4. Petersen, Vom alten Rom² S. 138 Fig. 116/7.

Die Schlacht ist verloren, und der Führer kann die Niederlage nicht überleben, die auch sein junges Weib in die Hände des Feindes zu liefern droht. Sie muß mit ihm hinab ins Reich der Toten. Ein Schwertstoß hat sie getötet, sie sinkt, von ihm gehalten, langsam zu seinen Füßen hin; er ist auf seinen Schild getreten und wendet nun das Schwert gegen sich; er führt den Todesstoß kunstgerecht, indem er das Schwert hinter das linke Schlüsselbein in die Herzgegend hineinstößt. Die falsche Ergänzung beeinträchtigt die Wirkung der herrlichen Komposition. Der linke Arm der Frau wird schlaffer herabgehängt haben, und der rechte Oberarm des Galliers ist gleichfalls zu steil ergänzt, so daß der Stoß sich etwas theatralisch ausnimmt, während er ursprünglich fest und sicher geführt sein wird. Dann aber kam auch weit mehr vom Gesicht zum Vorschein, das sich jetzt dem Beschauer fast entzieht. Der finstere Trotz, der auf dem des kapitolinischen Helden lagert, ist hier stolzer, leidenschaftlicher Erregung gewichen; er triumphiert im Sterben über seine Feinde, die ihn wie sein Weib in ihre Gewalt zu bringen suchen und sie nur mehr als Leichen erlangen können. Kein Zweifel, es ist der Heerführer selber, der seine Niederlage nicht zu überleben vermag. Das zeigt auch der edlere Typus dieses Kopfes, dessen mähnenartiges Haar nicht mehr so buschig aufsteigt, sondern in kurzen Locken das Antlitz umrahmt, das bei aller Betonung des Rassemäßigen doch auch ein starkes geistiges Element aufweist. Die Vermutung, daß beide Werke auf das große Schlachtendenkmal in Pergamon zurückgehen, hat fast den Charakter der Selbstverständlichkeit. Da liegt es denn auch nahe, sich die Gruppe als Mittelpunkt des die Galliersiege verherrlichenden Teiles zu denken und rechts davon den capitolinischen Gallier anzuordnen; links müßte dann eine formal entsprechende Figur anzusetzen sein. Doch haben wir hier keineswegs Reste des Originales vor uns, das ein Bronzewerk gewesen ist, aber ebensowenig Kopien im landläufigen Sinne. Dagegen zeugt schon die für die pergamenische Kunstübung charakteristische Marmorgattung. Von der Übertragung aus der Bronzetechnik spricht an der Gruppe auch die immerhin bescheidene Anwendung der Stützen, aber die Meisterschaft der Arbeit läßt uns an Atelierwiederholungen denken, wir möchten sagen eine Ausgabe in Marmor. Diese Art der Repliken ist eine für die höfische Kunst in Pergamon festzustellende Erscheinung, deren Ursache zu erraten recht nahe liegt. Beiden Werken reiht sich als drittes, oder wenn wir den Dresdener Torso mitzählen, als viertes, ein Kopf aus der Galerie Chiaramonti des Vatikans an,[1] den sein Stil, sein Material und seine Größe hierher weisen. Er ist

[1] Amelung, Nr. 535 Tf. 70. Helbig, Führer I², Nr. 106. Petersen, Röm. Mitt. X (1895) S. 126 ff. Tf. II (V).

stark ergänzt und einer modernen Büste aufgesetzt; die Abbildung auf der Tafel der römischen Mitteilungen stellt ihn, von modernen Zutaten befreit, neben die Köpfe der beiden andern Werke. Den Gallier läßt zunächst schon der Rest des Torques erkennen und den unterliegenden Kämpfer der leidende Ausdruck des Kopfes. Der geöffnete Mund, die gerunzelte Stirn, die starke Drehung nach rechts, der wilde nach oben gerichtete Blick des brechenden Auges lassen den Todesstreich ahnen, der über diesem Haupte schwebt. Von den beiden anderen Gallierköpfen unterscheidet er sich zunächst schon durch den struppigen Vollbart; er gehört demnach nicht zu den Vornehmen, die sich das Kinn rasierten, und der Eindruck, den die Zusammenstellung auf der Petersenschen Tafel hervorruft, bestätigt dieses Urteil. Nichts von dem Adel des Ausdruckes, den der ludovisische Heerführer am stärksten, in gemindertem Grade aber auch der kapitolinische zeigt, lebt in diesem Kopfe. Es ist ein gemeiner Typus, nur ethnographisch verschieden von dem des Schleifers, an den er aber in der Auffassung sehr erinnert. Es ist die gleiche kraß realistische Weise. Daß unser Gallier kein unberühmtes Stück war, bezeugt eine Wiederholung von Kopf und Brust desselben Originales in einer kleinen, wohl von einem Galliersarkophag stammenden Nachbildung im Berliner Museum. Man hat sehr richtig bemerkt, daß die Nebeneinanderstellung der drei Gallierköpfe einen Begriff gibt von der Mannigfaltigkeit von Künstlerindividualitäten, die damals für Pergamon tätig waren. Wir werden darauf noch zurückkommen müssen, doch bestätigt gerade der dritte Kopf die Lehre, die uns schon der florentinische Schleifer geboten hat. Da in dem Siegesdenkmal des Attalos zu Pergamon nicht die Besiegten allein gestanden haben können, hat der Herausgeber dieses Kopfes den sehr beachtenswerten Versuch unternommen, auch von dem Typus der hellenischen Sieger eine monumentale Vorstellung zurückzugewinnen. Doch haben wir zunächst noch eines Prachtstückes der pergamenischen Barbarendarstellung dieser Zeit zu erwähnen, den vom Palatin stammenden Kopf eines sterbenden Persers im Thermenmuseum.[1] Die Gestalt lag, wie die Ansatzspuren am Hinterhaupte zeigen, auf der Basis, ganz ähnlich dem gleichen Motiv, das sich in dem später zu besprechenden attalischen Weihgeschenk wiederholt findet. Den Perser macht auch hier die Tiara kenntlich. Die Größe des Kopfes und seine Stilrichtung, auch der Marmor wie es scheint, sprechen für seine Zusammengehörigkeit mit den bisher behandelten pergamenischen Galliertypen. Mit dem Kopfe des sterbenden Galliers verglichen, erscheint hier ein Äußerstes gewagt, das weit über die dort eingehaltenen Grenzen hinausgeht und die Nachricht

[1] Helbig, Führer II, Nr. 1066. Kunstg. in Bildern I, 70. 2.

von den expirantium imagines des Apelles wieder in Erinnerung ruft. Hier ist der Moment des Eintrittes der Todesstarre festgehalten. Das letzte konvulsivische Zucken, mit dem das Leben entflohen ist, hat die Stirn verzogen, die Augenlider tief herabgesenkt und den Mund verzerrt. Das ist wie eine Absage des Naturalismus an das Schönheitsgefühl, das bisher in der hellenischen Kunst auch dem Tode widerstanden hat. Wir dürfen vielleicht die Vermutung wagen, das Werk, dessen kostbaren Rest wir in diesem Kopfe besitzen, habe in die Reihe gehört, aus der jene früheren stammen, und die Perserkämpfe hätten am Schlachtendenkmal in Pergamon, wenn auch in anderem Sinne wie an dem für die attische Akropolis gestifteten, ihren Platz gefunden. In dem Heere, das die Feldherren des Seleukos gegen Attalos führten, haben sich gewiß auch persische Truppen befunden; diesen Sieg dann in einer Weise zu verherrlichen, die an Marathon wie Arbela anknüpft, konnte sich doch die höfische Kunst nicht entgehen lassen. Das attalische Weihgeschenk auf der Akropolis schlägt diesen Ton mit ganz besonderer Kraft an. Dort waren des Attalos Siege über die Gallier mit der Besiegung der Amazonen durch die Athener, die Marathonschlacht und gar der Kampf der Götter mit den Giganten in eine Reihe gestellt. Solche feine Parallelisierungen sind auch der älteren Kunst nicht fremd gewesen, aber in dieser monarchischen Zeit nehmen sie einen handgreiflicheren Charakter an. In den Peplos der Athena Parthenos ward durch Ratsbeschluß des Antigonos und Demetrios Bildnis unter die Götter eingereiht, die auf dem Bildstreifen die Giganten bekämpfen. Dies Beispiel wirkte weiter. Attalos ist erst gegen Ende seiner langen Regierung zu Athen in enge Beziehung getreten. Die neue Königskrone des pergamenischen Reiches legte ihm Pflichten gegen hellenische Wissenschaft und Kunst auf, die er reichlich erfüllt hat. Aber auch die heiligen Stätten von Althellas erforderten ihren Tribut. Schon der gleichnamige Vater des Attalos, der Bruder des Stifters der pergamenischen Dynastie, hatte in Olympia einen Sieg im Wagenrennen errungen, und vom Bathron des stolzen Denkmales, das er für diesen in Pergamon von dem Meister Epigonos errichten ließ, sind dort noch Platten gefunden worden.[1] Es lehrt uns zugleich, daß die Kunsttätigkeit in Pergamon älter ist als seine Königskrone. König Attalos hat sicherlich nicht in Athen allein Weihgeschenke, die seine Siege verherrlichten, gestiftet, aber in nähere Beziehungen zum Westen ist er erst getreten, nachdem er neue Kämpfe in Asien bestanden hatte, zum Schluß im Bunde mit dem Seleukidenkönig gegen den Prätendenten Achaios, der ihm selbst so gefährlich geworden war, daß der Galatersieger sich einen galatischen Stamm

[1] Fraenkel, Inschr. v. Pergamon I, Nr. 10—12.

aus Europa zur Hilfeleistung herüberzurufen bewogen fand. Er schloß sich dem ätolischen Bund und mit diesem Rom an, ein Schritt, der für die politische Gestaltung der hellenischen Welt von weitesttragender Bedeutung wurde. Als Stützpunkt für seine Macht im Westen kaufte er im Jahre 211/10 vom ätolischen Bund die Insel Ägina, die diesem von Rom zugewiesen war, um 30 Talente. Dieser Kauf hat aber auch eine kunstgeschichtliche Seite. Eine Reihe von äginetischen Kunstwerken, voran der Apollonkoloß des Onatas, kam nach Pergamon, und die Kunstsammlung, die auch durch die Erwerbung der Chariten des alten Chioten Bupalos eine glänzende Vertretung der archaischen Kunst besaß,[1] erhielt damit einen wertvollen Grundstock, der eine stete Mehrung unter den nächsten Nachfolgern erfuhr. Des Königs besonderer Gunst erfreute sich auch Sikyon; dort wurde ihm eine goldene Statue errichtet, und nun konnte es auch nicht ausbleiben, daß der Herrscher von Aigina zu Athen in jenes Verhältnis kam, das ihm als Diadochenkönig gebührte. In Athen hielt er im Jahre 201/00 seinen glanzvollen Einzug. Überschwängliche Ehren wurden ihm zuteil, die neue Phyle Attalis setzte ihn den Stammheroen Attikas an die Seite, und sein großes Weihgeschenk auf der Akropolis wird wohl der Dank dafür gewesen sein. Es wird demnach die Ausführung dieses umfangreichen Werkes in den Beginn des zweiten Jahrhundertes angesetzt werden dürfen, und da Attalos schon 197 starb, ist es nicht unwahrscheinlich, daß die Vollendung erst unter der Regierung seines Sohnes erfolgt ist. Der zeitliche Unterschied zwischen dem Schlachtendenkmal der pergamenischen Akropolis und dem attischen Siegesdenkmal wird wohl eine Generation umfassen.

Pausanias beschreibt dieses Denkmal an der nördlichen Mauer der Akropolis in Athen nur kurz: er gibt die vier Gruppen, aus denen es bestand, an, nennt den Stifter und schätzt die Figurengröße auf ungefähr zwei Ellen. Eine zweite Nachricht, die Plutarch überliefert,[2] daß der Dionysos der Gigantomachiegruppe von einem Windstoß über die Akropolismauer in das Theater hinabgeworfen worden sei, lehrt, daß neben dem Besiegten auch die Sieger dargestellt waren, und nötigt zu der Annahme, die Figuren seien aus Bronze gewesen, wie jene des pergameni-

[1] Fraenkel I, Nr. 46—50. Die Chariten des Bupalos im Besitze Attalos' erwähnt Pausanias IX, 35, 6, daß ihrem Bathron daselbst die Inschrift Nr. 46 gehöre, hat Studniczka vermutet. Ihre Erwerbung scheint im Zusammenhang mit der Schlacht von Chios im Jahre 202 zu stehen, in der die Chioten im Bunde mit Attalos und den Rhodiern Philipp V. schlugen. Nr. 48 ist, wie Fabricius gesehen hat, die Basis des Apollokolosses des Onatas.

[2] Pausanias I, 25. 2 = Ov. Nr. 1995. Plutarch Anton. 60 = Ov. Nr. 1996. Über die Maßangabe des Pausanias Petersen, Röm. Mitt. X (1895) S. 127 Anm. 3, der sie auf die Ausdehnung der Gruppe bezieht und demnach für verschrieben hält.

schen Denkmales; denn nur bei einem Hohlguß ist ein solches Wunderzeichen nicht verwunderlich.

Es ist eine glänzende Tat Heinrich Brunns gewesen, mit einem Schlage eine stattliche Reihe von Figuren, die in den Museen von Rom, Neapel und Venedig zerstreut waren, als ursprünglich zusammengehörig und zu diesem Denkmal in inniger Beziehung stehend erkannt zu haben.[1] Zu den acht Figuren von gleicher Größe und aus gleichem, auf pergamenische Herkunft weisenden Marmor, die die Tafeln der Monumenti zeigen, hat sich dann noch die eines verwundeten Galliers im Louvre und eines Persers im Museum von Aix hinzugefunden.[2] Außer diesen zehn unzweifelhaften Originalwerken hat sich in unserem Antikenvorrat noch manche Gestalt nachweisen lassen, die in weniger direkter Weise auf das attalische Siegesdenkmal zurückgehen wird, wie der sterbende Gallier im Giardino Torrigiani in Florenz und die Amazone des Palazzo Patrizzi in Rom.[3] Doch ist es ganz selbstverständlich, daß wir auch in diesen zehn Originalfiguren, denen noch manche Vermehrung bevorstehen dürfte, ebensowenig die einst auf der Akropolis aufgestellten Stücke besitzen, wie in den kapitolinischen und ludovisischen Werken die des pergamenischen Schlachtendenkmales. Es ist hier wie dort genau das gleiche Verhältnis anzunehmen: eine Ausgabe in Marmor, die für irgendeine andere Stiftung bestimmt war. Die Größe des attalischen Weihgeschenkes haben wir uns als königlich vorzustellen, die zehn Figuren sind jedenfalls nur ein kleiner Bruchteil desselben. Nicht weniger als fünf davon gehören zu der Gallierschlacht und bieten danach Anhaltspunkte zum Vergleich mit dem älteren Denkmal. Direkt dazu fordert eine Figur heraus, der Sterbende im Neapler Museum, dessen behelmter Gallierkopf leider nicht zugehörig ist. Er bietet eine Umarbeitung des kapitolinischen, bei der die Geschlossenheit der Arm- und Beinhaltung in einen freieren Rhythmus gewandelt erscheint, wodurch die herbe Größe verloren geht, auf der die Wirkung jenes Werkes beruht. Die Wunde und das herausquellende Blut sind ausgiebiger behandelt. Der jugendliche Gallier (Venedig), der im ewigen Schlaf auf dem Schilde ruht, trägt als nationales Abzeichen nur den strickartig gewundenen Leibgürtel; nackt hat er sich todesmutig in den Kampf gestürzt: erst die dritte Wunde hat ihn hingestreckt. Sein Antlitz zeigt edle Züge,

---

[1] Mon. IX, Tf. 19—21. Annali 1870 S. 292 ff. Brunn-Bruckmann Tf. 481/2 zur Literatur Friederichs-Wolters 1403—11. Helbig, Führer I² zu Nr. 391.

[2] Die Figur im Louvre, Bull. de corresp. hell. XIII (1889) Tf. I, S. 125 ff. (Reinach). Collignon II, S. 511 Abb. 263, die in Aix, Ath. Mitt. I (1876) Tf. VII, S. 167 ff. (Benndorf). Einzelvkf. 1396—8, Text von Joubin.

[3] Einzelvkf. 235. Matz-Duhn I, 948.

das dicht gelockte Haar ist noch nicht struppig geworden. Es ist, als ob in dieser Gestalt der zurückgedämmte Schönheitssinn siegreich durchgebrochen sei. Das gleiche gilt von der prächtigen Statue im Louvre, die einen Jüngling zeigt, der infolge einer Wunde, die er auf dem linken Oberschenkel erhalten hat, in das linke Knie gesunken ist. Echt gallisch ist der Zug, daß er auf seinem Schilde kniet; darauf liegt sein Schwert, und doch wendet er sich mit äußerster Anspannung seiner Kraft gegen den von links drohenden Feind, den er, wie es scheint waffenlos, mit bloßen Händen zu fassen sucht. Die Bewegung des jugendlich schönen Körpers ist voll höchster Energie, alle Muskeln sind angespannt, und der feurig edle Kopf mit leichtem unhellenischen Anflug atmet die Energie der Verzweiflung. Die beiden übrigen Gallier aus Venedig, ein jugendlicher und ein älterer, sind noch unverwundet, aber beide zu Boden gesunken. Der junge ist rücklings gefallen, wie niedergerannt; der Schild, welcher in der gehobenen Linken zu ergänzen sein wird, soll ihn gegen den drohenden Hieb decken; das Momentane der Lage ist fein erfaßt. Der Kopf ist weniger ideal gehalten, als der der beiden andern, doch nicht rassig. Der bärtige Gallier trägt ein Obergewand ungriechischer Art. Ins Knie gesunken, stützt er die Linke auf ein Felsstück und führt mit der Waffe in der Rechten einen Stoß gegen den Feind, zu dem er mit emporgezogenen Brauen, den Mund zum Schrei geöffnet, emporblickt. Auch in diesem Kopfe, der von lebendigem Ausdruck erfüllt ist, erinnert nichts an die so charakteristische Typik der älteren Gruppe; das dichte Haar, der unregelmäßig gewachsene Bart weisen wohl in diese Richtung, aber es erscheint doch schon in jenen beiden Köpfen die Angliederung an Altbekanntes vollzogen, die Diodor in seiner Schilderung des gallischen Typus ausspricht, dessen struppiger Haarwuchs sie wie Satyre oder Pane aussehen läßt.

Vom Gigantenkampf ist bloß eine Figur erhalten, der im Tode hingestreckte Gigant. Er hält in der Rechten noch das Schwert, um den linken Arm hat er das Tierfell als Schild gewickelt, neben ihm liegt seine Schleuderschleife. Seine Bildung ist noch ganz menschlich, doch von einer Wildheit, die eine starke Steigerung der Dosis, die für den alten Gallier genügte, enthält. Haar und Bart sind noch weit dichter und struppiger. Auch die Zotteln der Brust und Achselhöhlen verstärken diesen Eindruck. Gleichfalls nur durch ein Exemplar ist die Amazonengruppe vertreten und diesmal wiederum durch eine Leiche. Die Wunde, die die Kämpfende hingestreckt, klafft am rechten Busen. Sie deckt mit dem Leibe ihre zwei Speere, von denen der eine zerbrochen ist. Man hat sich viel mit ihr beschäftigt, und es scheint, daß man sie für recht naturalistisch aufgefaßt gehalten hat, denn man wollte ihr ein Kind an die verwundete Brust legen

und damit ein Werk des Meisters Epigonos wiedergewinnen.[1] Das war vergebliche Mühe, aber fast sonderbar ist es, daß man den Gegenbeweis für diese Anschauung, der in der Statue selbst liegt, gar nicht gemerkt hat. Denkt man sich die rücklings Niedergestürzte aufgerichtet, so wandelt sich die Lage ihrer Beine in die Schrittstellung, und der über dem Haupte liegende Arm kommt gleichfalls in eine bekannte aufrechte Stellung. Kurzum, es ist die polykletische Amazone, die hier in variierter und »modernisierter« Gestalt erscheint.

Von der Marathonschlacht sind uns die Figuren der Perser übrig geblieben, ein gefallener und zwei ins Knie gestürzte, die, noch unverwundet, sich kräftig zu wehren scheinen. Der Gefallene, eine Jünglingsgestalt, liegt auf der linken Seite, der krumme Säbel ist seiner Hand entsunken. Die Kleidung gibt die persische Tracht mit großer künstlerischer Freiheit wieder; in der Komposition ist der Gedanke klar zum Ausdruck gebracht, daß diese von den vier Gruppen der Gegner die am wenigsten widerstandsfähige sei. Die beiden Kämpfer sind Variationen des gleichen Schemas, der jüngere nackt und nur durch die spitze Mütze charakterisiert, der bärtige trägt Nationaltracht. In beiden Gestalten ist das Blitzartige der Bewegung trefflich wiedergegeben, aber nicht mehr das lebende Modell, an dem der Künstler wohl seine Studien gemacht haben wird, tritt hier deutlich hervor, sondern das Vorbild. Man braucht die Figur von Aix nur ein wenig zu drehen, um zu erkennen, daß der Diskobol des Meisters Myron hier Pate gestanden hat. Mit der Einwirkung Polyklets und Myrons, die wir hier feststellen konnten, ist die neue Richtung, die die Kunst in Pergamon einschlägt, kenntlich geworden. Die neu begründete Kunstsammlung hat ihre Wirkung nicht verfehlt; Myron war, wie wir sahen, darin vertreten, und im übrigen besitzen wir noch ein weiteres sicheres Pfand seines Einflusses auf die pergamenische Kunst in der Bronzestatuette des Satyrs, der daselbst gefunden wurde, und als eine geistvolle Variation seines Marsyas bekannt ist. Neben der Sammlung aber kommt auch der Kunstforschung ein bedeutender Einfluß auf das künstlerische Schaffen dieser Zeit zu, und da tritt uns in der literarischen Überlieferung ein Name entgegen, der diesen förmlich zu personifizieren scheint. Unter den von Plinius genannten Meistern der Gallierkampfdarstellungen erwähnt Plinius auch den Antigonos, »qui volumina condidit de sua arte«. Diesen Bronzegießer und Kunstschriftsteller hat Wilamowitz in seiner dem Karystier gleichen Namens, der sonst als Biograph der Philosophen bekannt war, gewidmeten Monographie mit jenem Namens-

[1] Michaelis, Jahrb. VIII (1893) S. 119 ff. Petersen, Röm. Mitt. VIII (1893) S. 251 ff. Sauer, Röm. Mitt. IX (1894) S. 246 ff.

genossen glücklich identifiziert. Es ist wohl vorauszusetzen, daß diese Persönlichkeit auf Attalos in künstlerischen Fragen Einfluß gehabt haben wird, und Plinius, der ihn für sein Bronzebuch stark ausgenützt hat, zeigt, wie sehr man sich damals mit Polyklet und Myron literarisch beschäftigt hat. Doch haben wir keinen Anlaß, dem Meister Antigonos eine einseitige Vorliebe für die sikyonische Kunstschule zuzutrauen, mit der er wohl kaum in Verbindung zu bringen ist. Daß er sich längere Zeit in Athen aufgehalten haben wird, erhellt schon aus der genauen Beschreibung, die er der Nemesisstatue des Agorakritos in Rhamnus gewidmet hat, deren Künstlerinschrift er in der Absicht wiedergibt, die Phidiaslegende, die an diesem Werke haftete, zu zerstören. Er hat also jedenfalls auch für die Großmeister der attischen Kunst ein feines Verständnis besessen. Da nun in Pergamon eine allerdings sehr freie Nachbildung der Parthenos zutage gekommen ist, ebenso wie die Basis eines praxitelischen Werkes, und zwar nicht diese allein, wie wir an anderer Stelle bemerkt haben,[1] Pergamon aber ein Hauptwerk seines Sohnes Kephisodot, das berühmte Symplegma besessen hat, eine eifrige offizielle Pflege der attischen Kunst auch durch die politischen Bestrebungen Attalos I. geboten war, so war Antigonos von Karystos in Pergamon jedenfalls der rechte Mann an der rechten Stelle.

Wohl weisen alle die Maßnahmen von Berufungen und Erwerbungen aus der Ferne auf das Ziel hin, in Pergamon eine einheimische Kunstschule zu begründen, ein Ziel, das, wenn man der landläufigen Vorstellung von der Kunstgeschichte der Diadochenzeit folgt, auch wirklich erreicht worden ist. Indes, auf diesem Wege lag eine Gefahr, die aller echten Kunst gar bald ein Ende bereitet hätte, der Eklektizismus, vor dessen verheerenden Folgen Pergamon die große politische Gefahr, die der Galliereinbruch bedeutete, gerettet hat. Erst als sie weicht, gewinnt diese Strömung an Kraft; aber die großen Siegesdenkmäler stellten zunächst an das künstlerische Können neuartige Ansprüche, für die es bisher an Vorbildern gefehlt hatte. Unter den Künstlern, die jene für Attalos und Eumenes schufen, führt Plinius an erster Stelle den Namen Isigonus an, von dem uns nichts weiter bekannt ist, und dessen Klang für die Frühzeit der pergamenischen Kunst sich doch befremdlich ausnimmt. Dorthin gehört jedenfalls ein Name, der bei ihm an anderer Stelle vorkommt, von dessen früher und ausgebreiteter Tätigkeit für Pergamon jedoch die inschriftliche Überlieferung zeugt, Epigonos. Dessen Name in den Text dieser Pliniusstelle für den des Isigonos einzusetzen, hat viel für sich.[2] Der Anklang dieses Namens

[1] Fraenkel, Inschriften von Pergamon I, Nr. 137. Klein, Praxiteles S. 9 Anm. 2 und S. 410 f. Abb. 85/6.

[2] Michaelis, Jahrb. VIII (1903) S. 131 f.

an den des Antigonos wird um so weniger zufällig sein, als es hierfür an bedeutsamen Analogien nicht fehlt; doch kann zwischen beiden keine so große Zeitdifferenz liegen, um sie etwa als Vater und Sohn anzuordnen. Epigonos sahen wir schon unter Philetairos in Pergamon tätig, und wenn Antigonos mit dem Biographen der Philosophen identisch sein soll, so kann er nur wenig jünger gewesen sein, wenn das überhaupt der Fall war. Epigonos' künstlerische Tätigkeit in Pergamon ist durch die Inschriften auf zwei weiteren Basen gesichert, indes an der vom Schlachtendenkmal erscheint beidemal nur das Ende eines Künstlernamens erhalten, das für Antigonos, Isigonos und Epigonos gleich klingt.[1] Sehr wahrscheinlich ist aber gerade die Ergänzung auf Epigonos, die auch fast allgemein angenommen wird. Plinius erwähnt ihn im Erzbuche unter den alphabetisch angeordneten Künstlern, die »eiusdem generis opera fecerunt« (wohin bekanntlich auch die beiden Kephisodote geraten sind), mit der seltsamen Phrase, er habe fast alles, was die vorhergenannten gemacht haben, auch gemacht; er übertraf sie jedoch mit seinem Trompeter und mit der toten Mutter, die von ihrem Kind in ergreifender Weise geliebkost wird. Michaelis hat in seiner ebenerwähnten Studie über die »Schöpfer der attalischen Kampfgruppen« versucht, dem Epigonos die Hauptrolle an diesen zuzuschreiben. Er nimmt den zuerst von Urlichs hingeworfenen Gedanken, den Tubicen des Epigonos in dem sterbenden Gallier, d. h. in dessen bronzenem Urbild am Schlachtendenkmal zu erkennen, wieder auf. Aber nicht das Herausheben einer Einzelfigur aus diesem, sondern die Wahl dieses Motivnamens für die kapitolinische Figur unterliegt schweren Bedenken, und das zweite Werk gewinnt erst durch die Einpassung in jenes seine rechte Farbe. Michaelis hat sich, durch das Mißverständnis einer alten Zeichnung verführt, die tote Amazone vom attischen Weihgeschenk als die Mutter des Kindes gedacht und den Widerspruch mit der mythischen Auffassung dieser Gestalten gelehrt zu überwinden gesucht. Indes ist es längst erkannt, daß des Epigonos tote Mutter nur ein Gallierweib gewesen sein kann.

Mit voller Zuversicht vermögen wir bloß einem uns erhaltenen Fragmente einer pergamenischen Gallierschlachtdarstellung seinen richtigen Künstlernamen zu geben, dem Torso der »Kriegerstatue aus Delos«, dessen Besprechung uns zwar in eine jüngere Zeit führt; doch ist er von der Gruppe, zu der er gehört, nicht zu trennen. Das Werk steht im Nationalmuseum zu Athen;[2] es ist aber eine allerdings nur wenig bekannte Tat-

[1] Fraenkel Nr. 12, 31 u. 32, der fragmentierte Name Nr. 22 u. 29.

[2] Kavvadias, Kat. Nr. 247 abgeb. Bull. de corresp. hell. XIII (1889) Tf. II. Brunn-Bruckmann Tf. 9. Wolters, Ath. Mitt. 1890, S. 188 ff. Eine Skizze des Kopfes in Rheneia

sache, daß der zugehörige Kopf im Museum von Rheneia verblieben ist, zum großen Schaden für die volle Würdigung des Werkes, bei dem alle Deutungskontroversen erspart worden wären. Er ist ein echter Gallierkopf, der nur leider in der Fachliteratur seinen Platz noch nicht gefunden hat. Der Gestalt selbst hat diesen Kopf Wolters zugewiesen. Konnte auch schon in den ersten Besprechungen die sich aufdrängende Ähnlichkeit dieser Statue mit den Figuren vom attalischen Weihgeschenk nicht verkannt werden, so hat er in feinsinniger Analyse die stilistischen Analogien, die sie mit denen vom Pergamener Gigantenaltar verbinden, aufgezeigt. Auch einen weiteren inschriftlichen Fund aus Delos hat er in Zusammenhang mit diesem Werke gebracht und es dadurch von einer andern, ihm fälschlich zuerteilten späten Künstlerinschrift getrennt. Es ist die Basis eines großen Gallierdenkmals mit einem Epigramm, das den höfischen Ton anschlägt.[1] Es war zu Ehren des Philetairos, des jüngeren Bruders des Königs Eumenes II., von einem uns unbekannten Sosikrates gestiftet, der von dem Siege des Prinzen als einer Tat spricht, deren Verherrlichung Poesie wie bildende Kunst herausfordert. Er liefert auch seinerseits einen Beitrag in beiden, denn die Verse versichern uns, hier seien als ruhmvolles Denkmal der Nachwelt die erlesenen Werke des Nikeratos aufgestellt, an denen Hephaistos selbst keinen Tadel finden würde. Es ist kaum ein Zweifel möglich, daß der niederstürzende Gallier, dessen meisterhafte Behandlung auch unsere Bewunderung hervorruft, ein Stück dieser Werke des Nikeratos ist. Der Sieg des Philetairos über die Gallier fällt in das Jahr 183, das Werk ist also nicht unerheblich jünger als das Weihgeschenk des Attalos und ziemlich gleichzeitig dem großen Altar. Es lehrt uns zunächst, daß auch die Vornehmen des Reiches, denn unter diese muß sein Stifter gehört haben, den Impulsen, die vom Throne ausgingen, nach Kräften gefolgt sind. Sein Meister ist glücklicherweise nicht ganz unbekannt.[2] Tatian nennt ihn als Schöpfer einer Statue der argivischen Dichterin Telessilla und der Glaukippe, die einen Elefanten zur Welt gebracht haben soll, was man aus dem Bildwerk geschlossen hat, das diesen mit einflicht. Aber der wird wohl eine kriegerische Bedeutung haben, die für die Diadochenzeit natürlich erscheint, ohne daß wir imstande sind, eine genauere Erklärung dieses Bildwerkes zu geben. Indes, kriegerisch mochte auch die Telessilla dargestellt gewesen sein, wenn das von Pausanias II, 20. 8 erwähnte Reliefbild mit dem Werke des Nikeratos in irgendeinem Zusammenhang

---

von der Meisterhand eines mir befreundeten Künstlers, läßt die Verwandtschaft mit dem Typus des Galliers vom Louvre, der zum attalischen Weihgeschenk gehört, erkennen.

[1] Wolters a. a. O. Homolle, Mon. gr. Nr. 8. Löwy, Inschr. gr. Bildh. 147.

[2] Ov. Nr. 917—920. Mahler, »Nikeratos«, Jahrb. XX (1905) S. 26 ff.

steht. Auch hier führt eine Spur nach Pergamon. Der Spartanerkönig, gegen den sie ihre Landsleute begeistert haben soll, war Damaratos, der als Verbannter von Dareios mit Pergamon und dem umliegenden Gebiet beschenkt wurde und als erster hellenischer Herrscher darüber in die Ahnengalerie der Attaliden hineingehörte. Tatian nennt Nikeratos Sohn des Euktemon und Athener. Eine Inschrift in Pergamon hat die monumentale Bestätigung dieser Kunde erbracht,[1] und die in so seltsamer Form überlieferte Nachricht, er habe das Bildnis des Königs Eumenes gefertigt, geht doch auch auf gute epigraphische Überlieferung zurück, zumal es fast selbstverständlich ist, daß der Ruhm des Meisters, wie ihn das Epigramm des Sosikrates preist, nur einem am Hofe der Attaliden hochangesehenen Künstler zuteil werden konnte. Delos hat uns noch eine seiner Künstlerinschriften geboten, auf der er gemeinsam mit seinem Landsmann Phyromachos erscheint.[2] Dieser aber steht in der Reihe der Künstler, die Plinius als die Meister nennt, die für Attalos und Eumenes Gallierschlachtendenkmäler geschaffen haben, was durch den delischen Fund nun auch für Nikeratos als erwiesen gelten muß. Die Verbindung der beiden Künstler läßt ein Verwandtschaftsverhältnis annehmen, und man hat sie sich bereits als Brüder gedacht. Ihr Wirken erscheint in unserer spärlichen Überlieferung nicht nur räumlich und zeitlich parallel, sondern es macht den Eindruck, als ob sie in mehr als dem einen bezeugten Falle auch wirklich gemeinsam gearbeitet hätten. Wir haben sowohl von dem einen, wie von dem anderen Künstler ein das Andenken des Alkibiades feierndes Denkmal überliefert erhalten. Man hat sie sich recht modern als Gegenstücke gedacht; aber in so verschiedener Fassung Plinius auch über die beiden Werke berichtet, so ist ihre Identität von vornherein nicht unwahrscheinlich; wir danken es einer glänzenden Beobachtung Mahlers, über diese Schwierigkeit hinwegzukommen. Der Alkibiades des Phyromachos lenkt eine Quadriga, der des Nikeratos bringt mit seiner Mutter Demarate ein Opfer dar, was um so merkwürdiger ist, als sie bekanntlich anders geheißen hat. Mahler hat nachgewiesen, daß hier zwei Werke in eins geflossen sind, der Alkibiades und der Spartanerkönig Demaratos, dem seine Mutter bei dem Opfer an Zeus den Eid über seine Herkunft abfordert, wie Herodot VI, 88 erzählt. Diese Demaratosgruppe hat zu der Telessilla desselben Meisters eine innere Beziehung, und wie sie für den Hof der Attaliden paßt, haben wir bei jener bereits bemerkt. Es ist aber für die geistige Strömung an diesem nicht ohne Interesse, daß dies Kunstwerk in direktem Anschluß an Herodot geschaffen ist. Der

[1] Fraenkel Nr. 132.

[2] Löwy Nr. 118. Die Schriftstellen über Phyromachos bei Ov. Nr. 921 u. 1998—2001.

nun frei gewordene Alkibiades läßt sich ohne weiteres als das gemeinsam mit Phyromachos ausgeführte Werk erkennen. Für diese enge Gemeinschaft spricht noch ein Indizium, das wenigstens im Vorbeigehen eine Erwähnung verdient. In seiner alphabetischen Reihenfolge der Bronzemeister schließt Plinius 34. 80 an Nikeratos den Phyromachos unmittelbar an, ohne daß eine zwingende Notwendigkeit vorhanden wäre. Er erwähnt an dieser Stelle einen Asklepios und eine Hygieia, die sich zu Rom im Konkordiatempel befanden. Daß diese Götterbilder aus Pergamon stammen, hat man schon längst vermutet. Aber ebenda befand sich eine Asklepiosstatue von Phyromachos,[1] von der uns Polybios berichtet, sie habe des Königs Prusias von Bithynien Kunstbegeisterung so stark in Anspruch genommen, daß er um 156 v. Chr., als er Attalos II. schlug und in seiner Hauptstadt belagerte, dem in der Vorstadt gelegenen Tempel dieses Götterbild entführte. Man möchte auch hier die gleiche Vermutung wagen wie vor den beiden Alkibiadesdenkmälern; indes, wir können nach dem bisher Erörterten nicht mehr zweifeln, daß die beiden attischen Meister in enger Verbindung an dem kunstliebenden Hofe Eumenes II. und für denselben wirkten, und der Ansatz des Phyromachos in die ältere attalische Reihe hat sich als falsch erwiesen. Der starke attische Einschlag, den sie repräsentieren, wird uns noch gelegentlich zu beschäftigen haben. Wir haben nach diesen vorbereitenden Erörterungen noch in eine kurze Betrachtung des originalen Werkes des Meisters Nikeratos einzugehen. Die Bewegung, die dieses Fragment durchzieht, hat eine Anspannung aller Muskeln zur Folge. Das rechte Knie des Galliers stützt sich auf den Boden, auf dem der Helm liegt, der linke Arm hat den Schild gehoben, um das unbedeckte Haupt vor dem tötlichen Schlage zu schützen, die Rechte hebt das Schwert, dessen Riemen quer über der Brust hängt. Diese Bewegung entfaltet den ganzen Reichtum des Kontrapostes: die Streckung rechts geht in der Richtung der Diagonale bis an die Grenze der Möglichkeit, ihr halten die Einbiegungen links das künstlerische Gegengewicht; es ist eine hochgespannte momentane Erregung, die in diesem Körper pulsiert. Die meisterhafte anatomische Behandlung hat nichts von dem trockenen Stil der »Muskelfigur«, ihr Mechanismus ist nicht Selbstzweck; das feine Spiel, das er in der weichen Haut hervorruft, ist mit dem ganzen malerischen Reiz, dessen die Behandlung der Oberfläche fähig ist, dargestellt. Das ist ein attisches Element, und der Künstler, der uns nur im Bronzebuch des Plinius begegnet, steht nun auch als Meister der Marmortechnik vor uns. Es ist eine starke Differenz zwischen diesem Gallier und jenem in der Bewegung

[1] Vgl. Amelung, Röm. Mitt. XVIII (1903) S. 1 ff.

wie im Kopftypus so überraschend ähnlichen des attischen Weihgeschenkes; indessen liegt doch keine Nötigung vor, sie für eine absolute zu halten. Die Schulkopien, die wir von diesem besitzen, können für die Meisterschaft der Bronzeoriginale kein Präjudiz bilden. Wir haben gesehen, wie das Datum des pergamenischen Weihgeschenkes auf der Akropolis aller Wahrscheinlichkeit nach in die Regierungszeit des Eumenes fällt, und nun finden wir an dessen Hof zwei attische Meister, denen ganz ähnliche Aufträge zuteil wurden, und die formale Verwandtschaft des Galliers von Delos mit denen, die von dorther stammen, ist unverkennbar. Spricht doch eine starke Wahrscheinlichkeit dafür, daß der König, der dieses Weihgeschenk fertigen ließ, an attische Künstler den Auftrag dazu gegeben haben wird, da er solche in seinen Diensten hatte. So haben denn Nikeratos und Phyromachos mehr Anspruch als Epigonos, für die »Schöpfer der attalischen Kampfgruppen« zu gelten.

Wir schließen die Reihe der Gallierkampfdenkmäler mit der Besprechung des schönen Kopfes, der durch seinen angeblich ägyptischen Fundort eine aparte Stellung einzunehmen scheint. Er befindet sich im Museum von Kairo und ist von Schreiber in einer Einzelschrift herausgegeben.[1] Die energische Wendung, wie das starke Pathos lassen keinen Zweifel darüber, daß auch dieser Gallier zu einer Kampfdarstellung gehört und wahrscheinlich als Unterliegender dargestellt war. Aber wenn er sich thematisch an Bekanntes anreiht, so findet er doch unter diesem nicht seinesgleichen. Den Gallier läßt der Schnurrbart und das struppige Haar sofort erkennen, doch das Rassemäßige, das die ältere attalische Reihe der Gallierbilder so stark zum Ausdruck bringt, erscheint in diesem Kopfe stark gemildert und veredelt. Er geht auch noch über den vornehmsten derselben, den Kopf des sterbenden Galliers, weit hinaus. Das individuelle Moment, das bei jenem von getreuem Studium der Natur zeugt, ist hier wegidealisiert; das ethnographische Element wirkt nur noch als feiner Reiz, der die Gesamtwirkung erhöht, indem er die überwundene Schwierigkeit dem Beschauer so recht zum Bewußtsein bringt. Ein »Beitrag zur alexandrinischen Kunstgeschichte« läßt sich unseres Erachtens aus diesem Kopfe kaum gewinnen. Man hat versucht, ihn mit der Vernichtung der gallischen Scharen, die in der ersten Hälfte des dritten Jahrhundertes als Söldner nach Ägypten kamen und bald meuterten, in Beziehung zu bringen; aber dieser Anlaß ist gegen die gehalten, denen wir die Kenntnis und die Reste der übrigen Gallierdenkmäler verdanken, ein kleinlicher,

[1] »Der Gallierkopf des Museums von Gizeh bei Kairo«, Leipzig 1896. Zuerst bekannt gemacht von Reinach, Revue arch. 1889, S. 189. Edgar, Greek Sculpture (Cat. gen. des art. egypt. du Musée du Caire, Bd. XIII) Nr. 27475 Tf. X.

und der Zeitansatz, zu dem er führt, wohl schlechthin unannehmbar, denn seine stilistischen Indizien weisen ihn in die Nähe des Pergamener Gigantenaltares. Die von Schreiber angenommene Fundnotiz, er stamme aus dem Fayum, hat sich als unzuverlässig erwiesen, und damit entfällt die Notwendigkeit, ein spezielles Ereignis in Ägypten als Anlaß seiner Entstehung anzunehmen. Nicht unwahrscheinlich klingt eine andere Angabe, der Kopf habe von Thasos her seinen Weg nach Ägypten gefunden.[1] Sie führt nach dem nahen Samothrake, und das wäre, da wir sahen, daß die Attaliden ihre Siegesdenkmäler nicht nur in Athen, sondern auch in Delos und wohl auch an andern sakralen Orten errichtet haben, leicht zu erklären. Doch wie dem immer sei, fern von Pergamon ist auch dieser Gallierkopf nicht entstanden.

[1] A. J. B. Wace, Annual of the British school at Athens IX (1902/3) S. 235.

Drittes Kapitel

Die griechische Kunst in Alexandrien

In der Reihe der hellenischen Großmächte, die aus dem Weltreich Alexanders des Großen entstanden, war der ägyptischen Monarchie die längste Dauer beschieden. Ihr Gründer, Ptolemaios, hat ihr von allem Anfang die rechten Wege gewiesen, die zu einer hohen Blüte führten. Wenn er sich ganz auf die Sicherung und Verwaltung seines Reiches beschränkte und keine weitausgreifende Eroberungspläne verfolgte, so hat er doch die Ideen Alexanders getreulich ausgeführt, und vor allem dessen Gründung, seine Residenz, im Sinne des großen Königs weiterentwickelt und zur ersten hellenistischen Großstadt gemacht. Er hat die Leiche Alexanders dort beigesetzt, selbst die Taten Alexanders beschrieben und es auch zu literarischem Ruhm gebracht. Das Programm Alexanders, die Vereinigung der orientalischen und hellenischen Kultur, war auch das seine. Herrschen mußte diese, aber es war doch nichts neues, daß sich der Kreis der ägyptischen Kultur mit dem der hellenischen berührte, und seine Superiorität hat dieser bei jeder Berührung erwiesen. Nun war mit dem Siege Alexanders das Hellenentum Weltmacht geworden, während sich die ägyptische Kultur längst ausgelebt hatte und zu einem mehr als passiven Widerstande keine Kraft besaß. Und doch konnte Ägypten kein hellenischer Nationalstaat werden. Die tausendjährigen Traditionen bildeten eine gewaltige Macht, die staatsmännische Klugheit nicht übersehen durfte. Das gesamte geistige Leben konzentrierte sich in der neuen hellenischen Metropole am Königshofe, und es war wie wenn die so glorreichen Tage der Tyrannen des sechsten Jahrhundertes wieder aufleben würden. Die Gründung des Museums und der Bibliothek, dieses festen Bollwerkes für hellenische Poesie und Wissenschaft, war die folgenreichste Tat des ersten Ptolemäers, die die geistige Physiognomie seines Reiches ausgeprägt hat. Auch hierin zeigt sich noch immer die gewaltige geistige Machtstellung Athens. War schon der Name von dort her dem Musenhaine der platonischen Akademie entlehnt, so ist es einer

der führenden Männer des damaligen Athen, Demetrios von Phaleron gewesen, der den Plan dieser großartigen Schöpfung entworfen hat. Damit war Alexandrien mit einem Schlage zu einem geistigen Zentrum der hellenischen Welt geworden, und wenn nun auch in Pergamon eine ähnliche Anstalt ins Leben gerufen wurde, so ist diese Konkurrenz der Entwicklung der alexandrinischen nur zum Heile gewesen. Die alexandrinische Literatur ward zur richtunggebenden ihrer Zeit, und ihre ganz hervorragenden Leistungen haben auch auf die bildende Kunst ohne Zweifel einen tiefeingreifenden Einfluß ausgeübt. Aber die große Frage, die die Kunstforschung noch immer beschäftigt, ist die: gab es auch neben ihr eine einheimische Kunst, die den Anspruch auf einen ebenbürtigen Rang erheben kann? Darüber gehen die Ansichten der verschiedenen Fachmänner, die sich mit ihr beschäftigt haben, noch ziemlich weit auseinander und doch scheint es, als ob einer Verständigung nicht mehr allzugroße Schwierigkeiten entgegenstünden.[1] In den allgemeinen Wetteifer der Diadochenhöfe um die Erwerbung von Kunstschätzen zum Schmuck ihrer Metropolen und Heiligtümer sind die Ptolemäer von Anfang an mit imponierenden Mitteln eingetreten. Der von Ptolemaios II. veranstaltete, und von dem Rhodier Kallixenos beschriebene große Festzug mit seinem Prunkzelt, das den Inhalt eines Museums ersten Ranges beherbergte, gibt uns ein Augenblicksbild künstlerischen Aufwandes und künstlerischer Pracht, das von einer wahrhaft großartig angelegten Tendenz zeugt, die Kunst in den höfischen Dienst zu nehmen. Gewiß haben die Ptolemäer es an nichts fehlen lassen, um dieses Ziel zu erreichen, und der große Reichtum der Weltstadt, deren Bürger an Luxus und Prachtliebe mit dem Hofe wetteiferten, die Bedürfnisse des Kultus und der Feste, alles das mußte ein Heer von Künstlern ständig beschäftigen. Alexandrien ward ein Zentrum des feinen Geschmackes; der internationale Charakter des Lebens daselbst war geeignet, die Entwicklung desselben zu begünstigen und ihn zum tonangebenden zu machen; aber so günstig eine solche Athmosphäre für die Kunst war, der Boden scheint es nicht gewesen zu sein. Hier fehlte das nationale Element, das ihr im nahen Rhodos eine so glanzvolle Freistätte schuf, und Alexandrien war dauernd auf Rhodos angewiesen, dessen Meister hier eine reiche Betätigung fanden. Ptolemaios war ein Freund der Malerei, und auch in diesem Punkte ist er für seine Nachfolger vorbildlich geblieben. Antiphilos hat zu ihm in nahen Beziehungen gestanden. Er war der Gründer der ägyptischen Malerschule und Ägypter von Geburt. Wir haben an früherer Stelle ausführlich über ihn

[1] Ein Resümee der verschiedenen Meinungen bei Wace, »Apollo seated of the omphalos« Annual of the british school at Athens IX (1902/3) S. 211 ff. Zuletzt Pfuhl, Zur alexandrinischen Kunst. Röm. Mitt. XIX (1904) S. 1 ff.

gehandelt und begnügen uns zunächst darauf zu verweisen. Ptolemaios mußte in der Zeit, da er noch zu den Marschällen Alexanders gehörte, mit dem ganzen Kreis von Künstlern, die den König umgaben, in nähere Beziehungen getreten sein. Daß er solche beispielsweise zu Apelles hatte, gesteht die Legende ein, die von einer Trübung derselben erzählt. Die Tendenz dieser Novelle ist eine klare, aber die Tatsache, daß Apelles auch in Alexandrien geweilt hat, geht auch aus einem Porträt hervor, das er dort gemalt hat, und wenn sich Ptolemaios' I. Sohn und Nachfolger im Besitze einer reichen Galerie sikyonischer Bilder befand, so hat der Vater am Hofe Alexanders Gelegenheit genug gehabt, die sikyonische Kunstschule in ihren beiden glänzendsten Vertretern schätzen zu lernen. Auch für die Glyptik, die am Ptolemäerhofe in ganz besonderen Ehren stand, mag Pyrgoteles' Einfluß maßgebend gewesen sein. Jedenfalls aber stand der gesamte Kunstbetrieb Alexandriens von Anfang an unter dem Zeichen der Malerei. Wir haben schon früher anläßlich der Behandlung des Antiphilos auseinandergesetzt, daß die spärlichen und unfreundlichen Nachrichten, die wir von der ägyptischen Malerschule besitzen, uns keinen genügenden Anlaß zu ihrer Geringschätzung bieten. Der Bannstrahl der klassizistischen Richtung und Gesinnung erhellt für uns nur den Weg des Illusionismus, den diese Kunst beschritten hat; sie ist ihn zu Ende gegangen bis zu den Bildnissen auf den Mumiensärgen von El-Fayum.

Und wie die Technik eine andere geworden war, so waren auch neuere Themen entstanden. Karikatur und Groteske sind ganz spezifische Leistungen der alexandrinischen Kunst, die von der Malerei und von Antiphilos selbst ihren Ausgangspunkt genommen haben. Daß auch diese Stoffe nicht nach klassizistischem Geschmack waren, glauben wir gern, auch wenn uns die Forderung, die wir von Nikias bezüglich der Stoffwahl lesen, nicht bekannt wäre. Zur großen Kunst gehören sie freilich nicht; die fand in dem Lande, in dem des Kallimachos Wort vom großen Übel galt, und das sein Gegner Apollonios verlassen mußte, keinen Boden. Wenn wir nur weniges von einer ägyptischen Malerschule hören, so haben wir keinerlei Kunde von einer Bildhauerschule daselbst. Während man sich indessen hinsichtlich der Malerei mit einfachen Nachrichten begnügen muß, sprechen zahlreiche plastische Funde im Lande für eine starke plastische Betätigung; anderseits haben wir keinen Mangel an Bildwerken, die, wie der Nil des Vatikans, ihre ägyptische Abkunft trotz des fremden Fundortes verraten. Dabei muß man sich jedoch gegenwärtig halten, daß der Fundort »Ägypten« nicht immer auch den ägyptischen Ursprung beweist, und ferner noch daß auch Werke, die dieses Usprungszeugnis an sich tragen, doch von fremden Künstlern, an denen es wahrhaftig keinen Mangel gab, daselbst ausgeführt sein könnten. Was wir

verlangen müssen, ist die Erkenntnis stilistischer Eigenart, die wir als bodenständig annehmen können. In dieser Richtung bedeutet wohl eine Studie von Amelung[1] einen Fortschritt unserer Erkenntnis, zumal er in wesentlichen Punkten mit den Resultaten anderer Forscher zusammengetroffen ist. Aber wenn wir auch nicht mit diesen den Gallierkopf von Gizeh und so manches andere als für die alexandrinische Plastik spezifisch charakteristisch in Anspruch nehmen können, so scheint doch vor allem eine kleine Reihe weiblicher Köpfe und Gestalten, die Amelung einer eingehenderen Behandlung unterzog, und deren stilistisch einheitlicher Grundcharakter trotz aller individueller Verschiedenheit unverkennbar ist, eine festere Grundlage zu bieten. An erster Stelle sei hier ein kleiner Frauenkopf aus Memphis, einst in Münchner Privatbesitz, jetzt in der Glyptothek Jacobsens in Kopenhagen, erwähnt, den Arndt zuerst bekannt gemacht hat.[2] Ein ganz ähnlicher Kopf im Museum von Basel, unbekannter Herkunft, sieht fast wie eine Replik aus.[3] Die Züge sind von ungemeiner Feinheit und Lieblichkeit, die noch deutlich an das praxitelische Frauenideal anknüpft, aber in der malerischen Erfassung des weiblichen Reizes weit über dasselbe hinausreicht. Statt der klaren und festen Formengebung einer früheren Zeit sehen wir hier eine duftig verschwommene, illussionistische, die das Wesen der Erscheinung erfaßt und die Details derselben nicht scharf hervortreten läßt. Diese Tendenz offenbart sich am sinnenfälligsten in der Behandlung des Haares, das straff am Hinterkopf verknotet, schlicht anliegt. Es ist nicht in einzelne Strähne gegliedert, sondern als Gesamtmasse behandelt, in die eine Zahl unregelmäßig verlaufender Linienzüge eingearbeitet ist, scheinbar ohne Sorgfalt, hier sich berührend, dort verschwindend; aber damit wird der Eindruck der schwellenden Haarmasse in einer Weise wiedergegeben, wie ihn die ältere Kunst mit allem Aufwand ihrer reichen Mittel und all der Feinheit, die sie an diese Aufgabe gewendet, doch niemals erreicht hat.

Das Dresdner Museum besitzt einen kleinen weiblichen Marmorkopf, dessen Herkunft aus Gizeh gesichert ist, und den Treu zum erstenmal veröffentlicht hat.[4] Er ist zart und schlank gebildet, leicht nach links geneigt und verrät ebenso deutlich, wie der erst besprochene, den Einfluß praxitelischer Kunst. Auch hier herrscht die gleiche malerisch-

[1] Dell' arte alessandrina a proposito di due teste rinvenute in Roma, Bull. com. 25 (1897) S. 110 ff.

[2] Zeitschrift des Münchner Altertumsvereines 1897 Tf. 1. Ny-Carlsberg Nr. 108. Amelung a. a. O. S. 115 Abb. 2 u. 3.

[3] Arndt, Einzelvk. 899/900.

[4] Arch. Jahrb. VI (1891) Anz. S. 25. Abb. 12 und Arch. Anz. IX (1894) S. 173 Nr. 7. Arndt, Zeitschrift des Münchner Altertumsvereines a. a. O. Fig. 3. Schreiber, »Der Gallierkopf des Museums von Gizeh« S. 16.

illusionistische Auffassung in der ganzen Unbestimmtheit der Formengebung, in der weichen Behandlung des Fleisches und der feinen Wiedergabe des Eindruckes der Haut, die namentlich am bewegten Halse, in den wie verschwimmenden Augen und in der zarten schwellenden Mundbildung ihre frische Elastizität offenbart. Vom Haar läßt ein nur in einem Rest erhaltenes Gewand, das über den Kopf gezogen war, ganz wenig zum Vorschein kommen, doch genug um die analoge Art der Behandlung desselben erkennen zu lassen. Einen ähnlich, nur in entgegengesetzter Richtung bewegten kleinen Marmorkopf aus dem Museum von Algier,[1] Nr. 21 Anmerkung (dessen Kenntnis durch eine Photographie ich Mahler verdanke), zeigt eine schlagende Übereinstimmung; das unbedeckte Haar wallt in Locken herab, deren Bildung dem gleichen Prinzip folgt. Der praxitelische Grundzug tritt hier noch schärfer hervor. Als drittes, dem ägyptischen Boden entstammendes Beispiel hat Amelung ein nun auch im Einzelverkauf wiedergegebenes Frauenköpfchen veröffentlicht, das sich mit einem zweiten gleichfalls daher stammenden, im Besitze des Prinzen Rupprecht in München befindet.[2] Es ist nicht von hervorragender Arbeit, zeigt aber alle charakteristischen Züge dieser Richtung und steht dem Köpfchen von Gizeh sehr nahe. Das zweite ist feiner ausgeführt, es war zum Einlassen in eine Gewandstatue bestimmt und zeigt eine ähnliche Wendung wie jenes. Auch hier treten alle dieselben Eigenschaften bestimmt hervor, die diese ganze Reihe beherrschen, namentlich auch die gleiche illusionistische Wiedergabe des Haares. Amelung hat in der genannten Studie auch das Oberleibstück mit dem gebrochenen, aber zugehörigen Kopf einer Aphroditestatuette aus dem Museum von Kairo bekannt gemacht, die von der eben besprochenen Reihe nicht zu trennen ist und ihre direkte Abstammung von der Knidierin nicht verleugnen kann.[3] Der Kopf stimmt mit dem aus Gizeh in Kopenhagen stark überein, und wir lernen an dem Stück noch die »Morbidezza« der Körperbehandlung kennen, die diese Kopftypen verlangen. Zu diesem Thema zitiert der genannte Verfasser noch eine in Dresden befindliche Aphroditestatuette »aus Alexandrien«, die der Göttin einen Triton anfügt und damit das Thema der Anadyomene betont,[4] allein der Fundort ist doch nicht mit einer, jeden Zweifel ausschließenden Sicherheit gegeben, und Wace hält selbst für diesen Fall den Einwurf der Importation bereit. Es ist schon Herrman aufgefallen, daß dieser Triton in seinem Bewegungsmotiv, dem aufwärts gewendeten Blick, wie in der Behandlung

[1] Die Photographie zeigt die Museumsnummer 21.

[2] Amelung a. a. O. Abb. 4. Einzelvkf. Nr. 901—904.

[3] A. a. O. S. 113 Abb. 1. Edgar Nr. 27455 Tf. VI.

[4] Arch. Jahrb. Anz. IX (1894) S. 29 Abb. 12. Wace a. a. O. S. 221 Abb. 1.

des Haares lebhaft an den Orontes der Tyche des Eutychides erinnert, und diese schlagende Ähnlichkeit führt Wace weiter aus, da sie für den antiochenischen Ursprung der von ihm so eingehend behandelten Statue des Apollo auf dem Omphalos zeugniskräftig erscheint. Doch ist es nicht unberechtigt, in beiden Monumenten Zeugen des Einflusses antiochenischer Kunst in Alexandrien zu erblicken. Die räumliche Nähe Ägyptens und Syriens, die auf die politischen Verhältnisse beider Staaten eine starke Einwirkung ausgeübt hat, muß in der alexandrinischen Kunst der Diadochenzeit Spuren hinterlassen haben, wofür auch die bekannte Statuenbasis in Alexandrien spricht, die den Namen des Künstlers Theon von Antiochia mit dem des Demetrios von Rhodos vereinigt. Diese Spuren reichen jedoch nicht sehr weit, und wenn in der Aphroditegruppe der Triton nach Antiochien weist, die Göttin selbst macht doch einen echt alexandrinischen Eindruck. Dieser Typus ist in den Museen von Kairo und Alexandrien so auffallend häufig,[1] daß diese Tatsache allein schon seine Entstehung daselbst wahrscheinlich macht. Schreiber vermutet in der größten der Statuetten eine Replik der Dresdener; der Kopf ist hier erhalten, er zeigt alle jene als spezifisch alexandrinisch hervorgehobenen Kennzeichen. Daß aber dieser Typus nur eine Variation der praxitelischen »Pseliumene« ist, darüber haben wir bei deren Besprechung genugsam gehandelt. Für die alexandrinische Kunst ist die Umformung des mythischen Elementes in ein mehr ins Realistische schimmerndes und malerisch besonders faßliches Moment scharf bezeichnend.

Amelung führt S. 128 und 139 in der Reihe der für die alexandrinische Kunst in Anspruch genommenen Frauenköpfe auch das in Olympia gefundene Aphroditeköpfchen an, das längere Zeit für eine kleine Kopie nach der Knidierin galt. Es ist an anderer Stelle gezeigt worden,[2] daß dem nicht so ist, sondern daß es zu einem, in mehreren Repliken verbreiteten Typus gehört, der in ganzer Gestalt in der kleinen Statue der Aphrodite von Ostia im British Museum erhalten ist. Wir dürfen demnach die reizvolle Schöpfung, deren praxitelischer Anklang die falsche Zuteilung hervorgerufen hat, gleichfalls nach Alexandrien verweisen, und das tiefere Naturgefühl, das sich so deutlich in der Komposition ausspricht, ist für den Geist dieser Kunst sicherlich kennzeichnend.

---

[1] Edgar Nr. 27454 Tf. VI. Schreiber a. a. O. S. 16 Anm. 33. Im Museum von Alexandrien Botti Cat. 1155—1165 und 1174—77. Kairo: Edgar 27452—5 und Cat. of greek moulds 3204 Tf. XXIV, 3205. Von den zahlreichen Bronzen dieses Typus in den verschiedensten Museen ist ein Teil gesicherter Herkunft aus Alexandrien und Syrien, vgl. Wace a. a. O. S. 221 Anm. und Schreiber a. a. O. Anm. 33.

[2] »Praxiteles« S. 264 ff.

Wir fügen hier noch ein anderes Aphroditebild kurz an, das, wie es scheint, nur durch Abgüsse bekannt ist. Sein Fundort Alexandrien ermutigt uns dazu, zumal das Museum daselbst ein replikartiges Gegenstück besitzt.[1] Wir sind auch mit diesem Torso im Gebiet des kleinen Formates; das Gewand läßt mehr noch als den Oberleib frei, das Motiv darin zeigt einen der Aphrodite von Ostia verwandten Geschmack. Die Gestalt lehnt lässig an einem hohen Stamm, dessen Baumschule wir bereits kennen. Die Formengebung ist von besonderer Weichheit und von jenem feinen Gefühl für die Behandlung der Oberfläche, das an der Reihe dieser Monumente wie eine Offenbarung auftritt; die Art der Gewandbehandlung läßt gleichfalls die malerische Anschauung nicht verkennen. Das Stützmotiv verbindet diese Aphrodite mit einer von Amelung bekannt gemachten drapierten Frauengestalt aus den Uffizien, deren ägyptische Coiffure ihre Zuteilung begründet.[2] Wir wollen dem Eindringen spezifisch ägyptischer Elemente, das bis zur Aufnahme altägyptischer Motive in die bildende Kunst geht und so manche weitere Zuteilung gestattet hat, vorerst nicht nachgehen, sondern zunächst die Reihe der behandelten weiblichen Köpfe und Gestalten mit dem längst bekannten und schon von Heinrich Brunn richtig bestimmten kleinen Kopf der sogenannten Methe in der Münchener Glyptothek beschließen. Seine Herkunft ist unbekannt; die Büste und der vordere Teil der Nase ergänzt, der feine schlanke Hals jedoch antik. Das Vorderhaupt bedeckt ein feingefälteltes, von einer Schleife vorn zusammengehaltenes Kopftuch, ein rechtes Meisterstück malerisch-illusionistischer Behandlung. Auch hier läßt sich in der Bildung des Antlitzes die praxitelische Tradition genau erkennen; schon die frische Jugendlichkeit aber, die eine Altersstufe zeigt, die zu erfassen erst der folgenden Generation beschieden war, kündet die Erweiterung dieser Tradition. Die zarte duftig-verschwimmende Formenerfassung eignet sich ganz besonders für dieses Thema. Sie ist hier von einer Schönheit, die an eine Kopistenarbeit zu denken verwehrt, aber so wenig individuelle Elemente auch in dem Kopfe stecken, er bleibt doch in der Sphäre des Irdischen. Brunns treffliche stilistische Beurteilung sei auch hier wiedergegeben: »Die Ausführung gehört einer noch wenig erforschten Kunstrichtung, etwa aus der mittleren

[1] Abguß in der Prager Universitätssammlung. Aus der Sammlung Wasz v. Csege, ehemals Generalkonsul in Smyrna, 1882 in Alexandrien erworben. Der Torso im Museum von Alexandrien Botti Cat. 1159, wohl der gleiche bei Reinach Rép. II, 334. 5.

[2] A. a. O. S. 120/1 Abb. 6 u. 7.

[3] Brunn, Besch. d. Glyptothek[5] Nr. 134. Furtwängler Nr. 246. Brunn-Bruckmann Tf. 125. Arndt, Zeitschr. des Münchener Altertumsvereins 1897, S. 2 Abb. 1 u. 2. Amelung a. a. O. S. 139 f.

alexandrinischen Zeit an, die im vollen Besitz inneren Formverständnisses eine scharfe Bezeichnung des Einzelnen absichtlich vermeidet, um durch eine weiche, scheinbar unbestimmte Behandlung der Oberfläche auch in der Plastik eine möglichst malerische Wirkung zu erzielen.«

Wenn wir versuchen, die kunstgeschichtliche Summe der aufgeführten Denkmälerreihe zu ziehen, so ist es zunächst der gesicherte Fundort der meisten Stücke, der uns zum mindesten die Herrschaft dieser künstlerischen Richtung in Alexandrien beweist. Für ihren alexandrinischen Ursprung tritt aber gerade jener Umstand ein, der diesen plastischen Arbeiten einen besonderen kunstgeschichtlichen Wert verleiht. Sie stehen im Zeichen des malerischen Illusionismus, und wir haben im Vorstehenden entwickelt, wie die alexandrinische Malerei dieselben Wege gewandelt ist. Dieser Zusammenhang tritt schon jetzt mit voller Deutlichkeit hervor und wird sicherlich mit der Mehrung des Materiales sich noch stärker zeigen.[1] Wir müßten aus den plastischen Monumenten allein schon die Richtung erkennen, die die Malerei, die sie so stark beeinflußte, eingeschlagen hat. Es liegt nun allerdings nahe, anzunehmen, daß dieser impressionistische Stil nicht an den Toren von Alexandrien Halt gemacht, sondern weitere Kreise gezogen hat. Und doch scheint er nicht durchgegriffen zu haben, da die Reihe der Monumente, die wir behandelt haben, nicht nur eine enge lokale Begrenzung, sondern auch eine ähnliche zeitliche zeigt. Sie gehören sämtlich in die Frühzeit der Diadochenkunst. Auffällig ist ferner die Beschränkung auf wenige gleichartige Themen und das kleine Format, doch bleibt diese Richtung nicht allein auf die Darstellung weiblicher Gestalten beschränkt. Schreiber hat auf Tf. II seines Buches über das Alexanderporträt ein solches aus der Sammlung Sieglin in Stuttgart abgebildet, das aus Alexandrien stammt, und es für attisch erklärt.[2] Es stimmt stilistisch mit den alexandrinischen Frauenköpfen völlig überein. Augen und Mundbehandlung zeigen dieselbe zart verschwimmende Formengebung, die kräftige Abdachung der Stirn die feinste malerische Wirkung, das Haar ist völlig illusionistisch wiedergegeben. Auf Tafel III sind drei angebliche Alexanderköpfe abgebildet, von denen der erste aus Kairo stammt und jetzt in Privatbesitz in Leipzig ist, während

[1] Ganz besonders wenn die wohl bald zu erwartende Veröffentlichung der an hervorragenden Stücken reichen Sammlung Synadino vorliegen wird, deren Kenntnis ich der Freundlichkeit Prof. Breccias und der gütigen Erlaubnis der Besitzerin verdanke. Im Museum von Alexandrien befindet sich noch eine ganze Reihe solcher kleiner Frauenköpfe der gleichen Stilrichtung Saal XIII. I, 23, 30, 31, 33.

[2] Die Unterschrift zu diesem Kopfe »attischer Porträtkopf aus Alexandrien« und zu dem auf der gleichen Tafel abgebildeten Kopf des British Museum »Alexandrinisches Alexanderporträt« genügt wohl, um den Untertitel des Buches »Ein Beitrag zur alexandrinischen Kunstgeschichte« ins rechte Licht zu setzen.

die beiden anderen aus Alexandrien herrühren und sich im Leipziger Museum befinden; Fig. 7 auf S. 54 gibt einen gleichfalls aus Ägypten erworbenen Kopf der Sammlung Sieglin. Alle diese untereinander recht verschiedenen Werke gehören der gleichen Richtung an und bilden eine männliche Reihe, die zu der eben behandelten weiblichen eine lehrreiche Parallele bietet. Interessant ist es dabei, daß auch keiner dieser über das geringe Größenmaß jener ragt. Das kleine Format steht in einem inneren Zusammenhang mit der Technik, die nicht für den monumentalen Stil ausreicht. Der scheint auch in der bildenden Kunst Alexandriens nicht heimisch geworden zu sein. Diese Werke sind nicht für öffentliche Plätze komponiert, ihre Wirkung tun sie nur in einem Interieur; ihr intimer Charakter kommt da allein zur Geltung, und auch darin liegt das neue Moderne, gegenüber dem großen Zuge der antiken Kunst. Wie sollte aber auch das Bedürfnis nach monumentaler Kunst in einem Lande erstehen, in dem diese von der Vergangenheit in höchster und gewaltigster Kraft längst geschaffen war! Die Monumentalbauten und Pyramiden der alten Pharaonen, die Sphinxen- und Widderalleen, die Ramses- und Memnonkolosse und ihresgleichen, sie lasteten schwer auf der Phantasie der Hellenen. Es war für die griechische Kunst in Ägypten nicht möglich, sich in einen Wettlauf um die Palme der Monumentalität mit der heimischen Kunst einzulassen, ihre Eigenart war anderen Zielen zugewendet, und ihr Schönheitsdurst mußte gerade angesichts des Kolossalen eine Reaktion in die Richtung des Niedlichen und raffiniert Feinen hervorrufen. Selbst wo die Ptolemäer die Tempel der Pharaonen herstellen und weiter führen müssen und dies im Geiste der Tradition zu tun sich bemühen, ist doch in ihren zierlichen »Geburtshäusern« und Torbauten etwas von der edlen Harmonie griechischer Formenauffassung eingedrungen. Aber im ganzen blieb, trotz aller Wirkung und Gegenwirkung im Einzelnen, die hellenische Kunst in Ägypten ihrer eigenen Vergangenheit treu. Besonders auffällig ist die Tatsache des engen Anschlusses der alexandrinischen Kunst an die Traditionen, die aus dem Atelier des Praxiteles stammen. Sie wird um so auffälliger, als sich bisher wenigstens keine Spur lysippsichen Einflusses gefunden hat, der doch ein großes Gebiet der Diadochenkunst, vor allem aber das nahe Rhodos und Antiochia dieser Zeit beherrscht. Und zwar erscheinen diese Traditionen so lebendig weiterentwickelt, als ob sie ihren direkten Ausgangspunkt von jenen Werken genommen hätten, die wir, wie die mediceische Aphrodite und den Frauenkopf des Lord Leconfield, für Kephisodot in Anspruch genommen haben. Das Streben, dem neuen Staat die Weihe der attischen Kultur zu geben, hat schon der Gründer der Lagidendynastie durch den Einfluß bekundet, den er dem Demetrios von Phaleron an seiner Seite

gestattete; es hat seinen stärksten Ausdruck in der Tatsache gefunden, daß auch Alexandrien ein Eleusis in der Nähe haben mußte. Die Gründung des alexandrinischen Eleusis scheint in der hellenischen Welt dieser Zeit einen starken Widerhall gefunden zu haben, der uns noch auf gleichzeitigen Vasenbildern entgegentritt, die den Auszug des Triptolemos von seiner alten Heimat weg an die Ufer des Nils verlegen. Eine bekannte künstlerisch hochstehende Amphora aus Ruvo im Petersburger Museum,[1] die ihrer Zeichnung, wie dem paläographischen und dialektischen Charakter ihrer Inschriften nach, jener interessanten Gruppe angehört, welche den derzeit noch nicht völlig klar gewordenen Übergang des attischen Vasenstils nach Unteritalien vermittelt, zeigt diesen Wechsel mit fast demonstrativer Deutlichkeit. Von Aphrodite, Eros und Peitho, zwei Horen und einem Satyr umgeben, verabschiedet sich Triptolemos auf seinem Schlangenwagen, der an einem Flusse hält, von Demeter. Dem Flusse ist der Name »Neilos« beigeschrieben und ein Pantherkätzchen, das einen Vogel erbeutet hat, führt diese Szenerie weiter aus. Dadurch erhalten in einem ähnlichen Bilde einer Amphora in Neapel aus Armento[2] die Wasserlinien unter dem Schlangenwagen des Triptolemos ihre rechte Deutung.

Aus der gleichen Region fehlt es nicht an Zeugnissen, daß neben den Werken der hohen Kunst auch die attische Kunstindustrie in Alexandrien Eingang gefunden hat. Eine feine attische Hydria, mit einer Darstellung des Parisurteils, die in ihrem Stile und in einer ganz eigenartigen Raumempfindung weit über die Vasen Südrußlands hinausgeht, deren Art sie fortsetzt, stammt aus Alexandrien[3] und ist bisher das einzige bekannt gemachte Stück ihrer Gattung. Von dieser gibt es noch gar mancherlei Proben in Ägypten, die sich wohl noch vermehren werden; sie stehen dem Endpunkt der Entwicklung der attischen Vasenmalerei nahe. In die gleiche Richtung gehört eine überaus zierliche attische Lekythos aus den Grabfunden bei Abusir, denen die stattliche Reihe der griechischen Holzsarkophage entstammt.[4] Ihr buntfarbiger, mit reichem Goldschmuck versehener Bildstreifen zeigt eine Dame, die unter Assistenz des Eros neben einem alten Aphroditebild ihre Toilette vollendet. Sie wird jener Hydria gleichzeitig sein. Auch die Serie dieser Holzsarkophage scheint

---

[1] Stephani, Vasens. d. kais. Eremitage Nr. 350. Compte rendue 1862 Tf. 4. Overbeck, Kunstmythologie Tf. XVI, Nr. 13. Baumeister, Denk. S. 1858 Abb. 1959. Zu den Inschriften Kretzschmer, Die griech. Vaseninschriften S. 215.

[2] Heydemann, Neapler Vasens. Nr. 690. Brunn, Suppl. zu Struve, »Studien über den Bilderkreis von Eleusis« Tf. 2. Overbeck a. a. O. Tf. XVI, Nr. 14.

[3] Furtwängler-Reichhold Tf. 40 S. 204 ff.

[4] Watzinger, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen. Leipzig 1905, Tf. 2.

attischen Ursprungs zu sein. Die überraschende Ähnlichkeit der Kastensarkophage mit den in den südrussischen Gräbern gefundenen wird sich auf gleiche Weise erklären, wie die der Vasen, und wenn die ornamentale Dekoration derselben ihre nächste Analogie auf unteritalischen Gefäßen findet, so ist auch dort längst die Entlehnung aus Athen bekannt. Freilich wird sich die heimische Industrie dieses Themas bald bemächtigt haben, und der Giebelschmuck des Sarkophags vom Serapeion bei Memphis, je eine Sirene in reich ornamentaler Umgebung aus bemaltem Stuck, gibt von deren künstlerischer Fähigkeit eine glänzende Probe.[1] Ein besonders klares Beispiel dieser Strömung bieten die von Pfuhl eingehend untersuchten Grabreliefs aus Alexandrien.[2] Hier tritt der attische Einfluß so stark hervor, daß der Verfasser seine Studie mit dem Hinweis auf das Gesetz von 317, »das gewiß manchen Bildhauer aus Athen vertrieb,« und auf des Demetrios umfassende Tätigkeit in Alexandrien schließen konnte. »Aber diesen Anfängen folgt keine reich bewegte hellenistische Entwicklung, wie in Kleinasien; die Blüte im dritten Jahrhundert besteht in Verfeinerung, nicht in Bereicherung des überkommenen Gutes. Mit dem Erlahmen der treibenden Kraft wird die Einfachheit zur Armut und die alteinheimischen Formen dringen ein.« Auch hier läßt sich fast Schritt für Schritt das Eindringen der malerischen Strömung erkennen, von der in Alexandrien kein Kunstgebiet unberührt geblieben ist. Diese Beziehungen zu Athen nehmen das ganze dritte Jahrhundert hindurch zu, bis dem vierten Ptolemäer, Philopator (221—204), die Ehre zuteil wird, Inhaber einer attischen Phyle zu werden, wie es lange vorher Antigonos und Demetrios waren, und mit dieser am Phidiasschen Weihgeschenk für den Sieg von Marathon in Delphi zu prangen. Seine beiden Vordermänner waren damals schon tot und hatten keine Erben ihrer Macht hinterlassen; so fand denn am Schlusse des Jahrhundertes ihre Eponymenschaft ein Ende, und um das Dutzend wieder vollzumachen, erhielt nun neben Ptolemaios, Attalos I., der Galliersieger, diese hohe Auszeichnung und damit für seinen Staat die gleiche offizielle Weihe. In diesem Lichte erscheinen die Huldigungen, die das attische Volk seinen hohen Gönnern darbrachte, nicht bloß als höfischer überschwänglicher Dank für empfangene Wohltaten. Athen war doch noch der Mittelpunkt der Hellenenwelt, und je politisch machtloser und schutzbedürftiger es wurde, um so leuchtender tritt seine geschichtliche und kulturelle Bedeutung hervor.

---

[1] Maspero, Guide au Musée du Caire Nr. 345. Watzinger a. a. O. S. 33 Fig. 57, frühptolemäisch. Den heimischen Ursprung bezeugt die Sirenenstatue des gleichen Fundortes. Edgar, Kat. 27506 Tf. VIII.

[2] Ath. Mitt. XXVI (1901) S. 258 ff.

So knüpft denn auch die alexandrinische Kunst an die attische an, und zwar an die reinste Offenbarung derselben. Doch die mächtige Erweiterung des äußeren Schauplatzes in den Staatengründungen der Diadochenzeit hat auch ihr Widerspiel gezeitigt. Nun erwacht der Sinn für das räumlich Engbegrenzte, traulich Anheimelnde, Intime und die Sehnsucht, aus der Sphäre der überfeinerten Kultur in die des schlicht Natürlichen hinabzusteigen. Die Tage Ludwig XIV. und XV. und der Pompadour, des sittsamen Schäferspieles und der Porzellanfiguren, sie haben dort ihr Vorbild gefunden. Die bukolische Dichtung ist nicht auf ägyptischem Boden entstanden, aber sie gravitiert nach Alexandrien und sonnt sich in der Gunst des Königshofes. Auf die bildende Kunst hat sie als eine starke geistige Macht einen Einfluß ausgeübt, den wir weit verfolgen können. Wie es für sie bezeichnend ist, daß sie über den Ton der Hirtenflöte den der höfischen Huldigung nicht vergißt, so hat auch jene die Rolle der Hofkunst nicht aufgegeben, wenn sie gleich dieser in die Niederungen des Lebens liebevoll hinabsteigt. Für beides fand die bildende Kunst in Alexandrien den klassischen Nährboden, doch will es scheinen, als habe sie dort bei so vielseitiger Betätigung das eine verloren, was einst die Lebenskraft der hellenischen Kunst gebildet hat, den mythischen Gehalt. So weit wir wenigstens bis jetzt die Kunstleistungen Alexandriens überblicken können, von diesem zeigt sich kaum eine Spur; wir müßten denn annehmen, er habe sich ganz in die Malerei geflüchtet. Nun ist es ja eine recht weit verbreitete Hypothese, daß die pompejanischen Wandgemälde zum großen Teil auf alexandrinische Vorbilder zurückgehen. Wir werden noch Gelegenheit haben, diese Anschauung einer eingehenden Prüfung zu unterziehen und wollen nur vorläufig dem Zweifel Raum geben, ob es just der hier keineswegs zurücktretende mythische Teil ist, der Anregungen von dorther folgt. Das wäre freilich kaum zu bezweifeln, wenn das »hellenistische Relief«, das derzeit als eine einheitliche Schöpfung betrachtet wird und mit Stoffen mythischen Inhaltes ansetzt, seinen Ursprung, wie das behauptet worden ist, in Alexandrien gehabt haben wollte. Daß dies nicht der Fall ist, davon werden wir im folgenden zu handeln haben, und damit entfallen auch die indirekten Zeugnisse für den mythischen Inhalt der alexandrinischen Kunst, die man statt der mangelnden direkten verwerten wollte.

Wie eine Initiale zum Kapitel der bukolischen Kunst nimmt sich die Statue des die Querflöte blasenden »Satyrknaben« aus,[1] der genauer besehen, sich als Panisk erkennen läßt; Pan ist begreiflicherweise der Patron der Bukolik. Auf den Münzbildern von Caesarea Panias figuriert

[1] Klein, Praxiteles S. 212 ff. Amelung, Vatican. Braccio Nuovo 38 A Tf. V.

diese in einer stattlichen Replikenreihe verbreitete Gestalt als redendes Wappen, und die Lage der Stadt in Südpalästina läßt lebhafte Beziehungen zu Ägypten voraussetzen. Die Abstammung vom ausruhenden Satyr des Praxiteles ist es, die diesen Panisken zum Satyrknaben gemacht hat; aber schon die feinere Bestimmung der jugendlichen Altersstufe hat sich die Errungenschaften der folgenden Generation zu eigen gemacht, und das kleinere Format verstärkt wirksam den Charakter des Intimen, der diese Figur von dem großzügigen und sonnigen praxitelischen Werke trennt. Spätere Kopisten haben an der aus formalen Gründen vom Meister des Originales gewählten Hirtenflöte Anstoß genommen und dem Panisken die Syrinx, die er nicht mehr fassen konnte, an die Stütze gehängt; auch haben sie ihm gelegentlich in Abbreviatur die Herde beigegeben, die zu supplieren dem Beschauer überlassen war. Sie betonen das idyllische Moment mit äußerlichen Mitteln, als ob die rein künstlerischen nicht genügend wären. Ob dies Werk in Alexandrien entstanden ist, mag fraglich sein, der geistigen Strömung, die dort herrschte, entspricht es als ihr feinster bildkünstlerischer Ausdruck.

Die höfische Kunst der Diadochenzeit hat eine Schöpfung hervorgebracht, die ihrer Prachtliebe, wie ihrem feinen Geschmack zur höchsten Ehre gereicht, und in der sie Gelegenheit fand, die sie beherrschende Tendenz zu eigenartigem Ausdruck zu bringen. Sie hat dem seit uralter Zeit verwendeten Siegelstein den erhaben geschnittenen Kameo an die Seite gestellt, der nicht an diese Funktion gebunden, in Material, Technik und Inhalt seine eigenen Wege ging. Alexander hatte in Pyrgoteles seinen Hofsteinschneider, den Plinius als den unzweifelhaft berühmtesten Meister seiner Kunst bezeichnet, und der von Theodoros geschnittene Siegelring des Polykrates zeigt, wie schon zur Zeit der ionischen Tyrannis, die Glyptik zur Hofkunst gehört hat. Dazu hat auch die natürliche Verbindung des Gemmenschneiders mit dem Münzmeister das Ihrige getan, und Ionien hat in der Entwicklung dieser Kunst die Hauptrolle gespielt. Mit den Eroberungen Alexanders, der reichen Beute und den Tributen Asiens kamen auch ungezählte Mengen von Edelsteinen in den Besitz des Königs. Die barbarische Prunkliebhaberei hat alles, was einen derartigen Schmuck überhaupt zuließ, mit solchen besetzt, und besonders waren es goldene Becher, die mit Edelsteinen reich geziert wurden. Es war nun ein echt hellenischer Gedanke, diesen an und für sich wirksamen Schmuck künstlerisch zu veredeln und den Stein zum Bildträger zu machen. Die alte Weise, für das Siegeln berechnet, war diesem Zwecke nicht gewachsen, aber da sie selbst erst im Abdruck recht zu ihrer Geltung kam, lag es doch nahe, sich technisch diesem anzuschließen. Es darf als sehr zweifelhaft erscheinen, ob diese neue Technik zur Zeit

Alexanders bereits erfunden war. Wir würden gerne dem Meister Pyrgoteles diesen Ruhm zuschreiben, doch haben wir dafür keinen Anlaß als den seiner Hochschätzung im Altertum. Aber schon in der frühen Diadochenzeit sehen wir Meisterwerke in dieser Technik erstehen, die gewiß zum Besten gehören, was die Kunst jener Zeit geschaffen hat.[1]

Wo diese neue Technik entstanden ist, wissen wir nicht. Wir finden sie am Hofe der Seleukiden ebenso heimisch, wie an dem der Attaliden. Wenn wir ihrer gerade hier Erwähnung tun, so geschieht es, weil sie am Hofe der Ptolemäer eine ganz besondere Rolle gespielt hat. In der Pompe Ptolemaios II. gab es Geräte und Gefäße, Waffen und Gewänder, die mit Steinen besetzt waren, bei denen wir an Kameen denken müssen, die bekanntlich in den Kirchenschätzen des Mittelalters eine ähnliche Verwendung gefunden haben. Die malerische Tendenz dieser Zeit hat auch hier ihren Ausdruck gefunden, indem die Künstler für die neue Technik fast ausnahmslos ein Material benutzt haben, mit dem sich eine farbige Wirkung erzielen ließ; es ist der aus verschiedenen Schichten bestehende Sardonyx, der auch dadurch, daß er in größeren Stücken zu gewinnen ist, den Künstlern Gelegenheit bot, sich freier zu ergehen. Langte er doch sogar zur Bildung ganzer mit Relief geschmückter Gefäße aus. Freilich stellte auch die Verwendung der verschiedenen Lagen nicht nur an die Kunstfertigkeit, sondern auch an den Geschmack der Meister die höchsten Anforderungen. Sie haben den indischen Sardonyx gewählt, der in kleineren Stücken aus zwei Lagen, in größeren aus mehreren, die feine Übergänge gestatten, besteht. In jenen gab die braune untere Lage den Grund, auf dem sich das Bild in der elfenbeinfarbigen abhebt, während in diesen das Bild selbst farbig aus dem dunkeln Grunde heraustritt; die warmen Farbentöne sind bei geschickter Verwendung von feinstem Reiz. Wir betrachten zunächst die beiden sogenannten Ptolemäerkameen der Wiener und der Petersburger Sammlung, von denen der erstere[2] mit vollem Recht als »das hervorragendste Werk der griechischen Glyptik, das uns erhalten ist«, bezeichnet wird (Schneider), und sicherlich für einen regierenden König als Prachtstück geschaffen worden ist. Er enthält im Doppelporträt das Bild des Königs und seiner Gemahlin, und schon die Art der Anlage beider Köpfe erinnert so stark an die Münzbilder, die Ptolemaios II. Philadelphos mit seiner Schwester und Gemahlin Arsinoe zeigen, daß es begreiflich ist, wenn dieselben Namen auch derzeit noch an ihm haften. Aber nicht nur diese für die Ptolemäerdynastie allein bezeichnende Form, sondern auch manches andere Detail

[1] Furtwängler, Die ant. Gemmen III, S. 151 ff.

[2] R. v. Schneider, Album der Antiken Sammlung Tf. 39. 1 S. 15. Furtwängler a. a. O. Bd. III, Tf. 53₁, II, S. 250 f., wo die ältere Literatur verzeichnet ist.

bietet uns für die Schwierigkeit der ikonographischen Identifikation eine willkommene Entschädigung. Der leicht vorgeneigte Kopf der Frau ist mit dem Diadem geschmückt, ein Schleier verhüllt das Hinterhaupt, der Jünglingskopf trägt einen Helm, dessen Kappe mit einer sich ringelnden Schlange geziert ist; die Backenklappe schmückt ein Blitzbündel, den Nackenschirm ein gehörnter Kopf, der wohl richtiger mit Zeus Ammon als mit Pan in Verbindung gebracht worden ist. Das Halsstück ist in emailliertem Golde zu einer Ritterrüstung ergänzt, ebenso das Ende des Helmbusches; wahrscheinlich zur Zeit Rudolf II., in dessen Sammlung das Stück kam. Die neun Schichten boten mit ihren Unebenheiten Schwierigkeiten, deren volle Überwindung ungeahnte Schönheiten erstehen ließ. Die Steinlagen sind nicht scharf abgesetzt, sondern ihre Übergänge zu einer farbenprächtigen Wirkung mit benutzt worden, die dies Kunstwerk zu einem malerischen Meisterwerk macht. Die Bildung der Köpfe ist im flachen Relief, und während der des Königs sich von dem tiefen Ton des aus der dunkelbraunen Oberschichte geschnittenen Helmes fein abhebt, ist die Transparenz der dünnen Lage für das Antlitz der Königin mit besonderem Geschick verwertet. Die Beizeichen wie das Doppelbildnis weisen bestimmt nach Alexandrien, und der Gedanke an das königliche Geschwisterpaar scheint näher zu liegen, als der an ein Alexanderbildnis, bei welchem sich für die nebengeordnete Frau keine befriedigende Lösung findet.[1] Dieser Heros hat keine Heroine. Wenn der Vergleich mit den Münzbildern deutliche Ähnlichkeit nicht ergibt, so befinden wir uns hier in den Regionen des idealen Stiles, in dem das Individuelle keine Geltung hat. Die chronologische Bestimmung, die er zuläßt, weist in den Beginn der Diadochenzeit.

Der Petersburger »Cameo Gonzaga«[2], wie er nach seinem einstmaligen Besitzer heißt, gibt gleichfalls ein Doppelporträt wieder, das dem des Wiener sehr ähnelt, so daß die alte Viscontische Deutung, die in dem Königsbildnis den gleichen, nur etwas jüngeren Fürsten mit seiner ersten Gemahlin Arsinoe, der Tochter des Lysimachos, erkennen wollte, viel Anerkennung gefunden hat. Indessen sprechen gegen diese Anschauung kunstgeschichtliche Bedenken, denn der Petersburger Kameo müßte dann der ältere der beiden sein, während seine Formensprache ihn als jünger erscheinen läßt. Der Stein ist größer, enthält aber nur drei Schichten, die sich unvermittelt voneinander abheben. Die malerische Wirkung tritt zurück, die Köpfe sind kräftig und großzügig modelliert, aber ohne die feinere Vollendung des Wiener Kameo, neben dem der Pertersburger hart wirkt; doch

[1] Dieser seltsame Vorschlag rührt von Furtwängler her.

[2] Furtwängler a. a. O. Tf. 53_2 u. S. 251. Babelon, La Gravure en Pierres fines Paris 1894 S. 135 Fig. 104.

ist er an und für sich ein großes Meisterwerk. Der Jünglingskopf trägt auch hier einen Helm, dessen Kappe eine diesmal geflügelte Schlange ziert, die sich über den Lorbeerkranz ringelt. Über die linke Schulter ist die Ägis geworfen, die vorn neben dem edelgebildeten Gorgoneion, etwas weiter rückwärts ein bärtiges Haupt führt, dem wohl bloß ornamentale Bedeutung zukommt. Der Frauenkopf trägt Krone und Schleier. Eine sehr ansprechende Deutung dieses Doppelbildnisses hat Six angebahnt,[1] indem er auf die starke Ähnlichkeit hinweist, die der behelmte Kopf des Alexander Balas auf dessen Münzen mit diesem Königsbilde zeigt. Dann wäre in der Frau seine Gemahlin Kleopatra, die Tochter Ptolemaios VI., zu erkennen, mit der er ebenso gepaart auf den Münzen erscheint, wie das auf ägyptischen üblich ist. Es wäre dann nicht einmal nötig den Meister am syrischen Königshofe zu suchen, er könnte gleichfalls an dem der Ptolemäer seßhaft gewesen sein. Aber daß er mehr als ein Jahrhundert jünger sei, wie es diese Deutungen beider Kameen erfordern würden, scheint doch kaum annehmbar, wenn wir auch nicht imstande sind, den Ausweg aus diesem ikonographischen Wirrsal zu finden. Auf das auch hier angebotene Auskunftsmittel, wiederum ein Idealbild Alexanders des Großen zu erkennen, müssen wir aus dem bereits angegebenen Grunde verzichten.

Welch hervorragende Rolle in der Diadochenzeit die Gemmenschneidekunst gespielt hat, lehren ihre uns verbliebenen Meisterwerke. Sie hat sich in ununterbrochener Tradition von Pyrgoteles bis zu Dioskurides, das heißt von der Alexanderzeit bis in die augusteische, auf einer geradezu staunenswerten Höhe erhalten, und doch gleicht ihr Weg eigentlich einem sanften Abstieg. Sie setzt auf der Sonnenhöhe der Kunst mit vollen Kräften ein, ihre kühnsten, farbenprächtigsten Leistungen sind ihre Erstlinge. Von der ungeheuren Fülle des einst Vorhandenen können wir uns nur schwer eine Vorstellung machen, und die einzige Nachricht, die eine solche geben könnte, klingt geradezu unglaublich. Mithridates' Sammlung geriet in die Hände der Römer, und als sie mit dem Inventare des Schatzes, den er in der Festung Talaura aufgehäuft hatte, fertig waren, sollen sie neben einer Menge von mit Kameen besetzten Dingen aller Arten zweitausend in Gold gefaßte Onyxbecher gezählt haben. Wie Mithridates diese Kunstschätze zusammengebracht haben mag? Sein Bildnis, auf Gemmen wie Kameen, zeigt, wie sehr er diese Kunst geliebt hat; stand er doch durch seine Abstammung den Diadochenhöfen, deren Glanz er nachgeeifert hat, nahe genug. Seine Mutter Laodike war die Tochter des Antiochos Epiphanes und die Schwester des Alexander

[1] Jan Six, De Gorgone, Amsterdam 1885, S. 73.

Balas, der wieder mit dem Ptolemäerhause verschwägert war. Wir müssen vermuten, daß ein großer Teil dieser Schätze von dem syrischen Hofe herstammt, da Antiochien ein Hauptsitz dieser Kunst gewesen ist. Wenn wir aber im Zusammenhang mit der Kunst am Ptolemäerhofe derselben gedenken, so geschieht es darum, weil die herrlichsten der uns erhaltenen Stücke von dort aus ihren Ausgangspunkt genommen haben. So gibt uns denn auch von jenen Gefäßen der Sammlung des Mithridates ein Prachtstück allerersten Ranges eine monumentale Vorstellung, die uns direkt nach Alexandrien zurückverweist: die »Tazza Farnese« des Neapler Museums, deren Größe ihr neben der Schönheit der Arbeit ihren Rang sichert.[1] Sie ist aus einem Stück gearbeitet, von 20 cm Durchmesser, und Unterseite wie Innenseite reich verziert. Jene ist als aufgekrempte Ägis gebildet, deren Mitte das riesige Gorgonenhaupt einnimmt. Die Anordnung ist von einem Raffinement des Geschmackes, der so eigenartig wirkt, daß es schließlich nicht wundernehmen darf, wenn der allerdings falsche Verdacht entstehen konnte, man habe es hier mit einem Renaissancewerk zu tun.[2] Er bildet den scharfen, wenn auch grundverkehrten Ausdruck für die volle künstlerische Freiheit, mit der dieses, doch immerhin mythische Thema, verwendet erscheint. Das geflügelte, von einem geknoteten Schlangenpaar umfaßte Gorgonenhaupt nimmt den größten Teil des Rundes ein, da die aufgelösten Haarmassen es wie ein Flammenmeer umfluten. Dagegen züngeln die kleinen Schlangen, die, von der festen Verbindung mit der Ägis gelöst, aus den Höhlungen hervorschießen, die deren Krempe bildet. Die Ägis selbst ist, wie die Schuppen der Krempe zeigen, als Schlangenhaut gedacht, aber die Art, wie sich diese Wellenlinien an das Rund anschließen, lehrt, daß es ornamentale Wirkung ist, die mit meisterhafter Treffsicherheit und staunenswertem Feingefühl erzielt wird. Diese wundervolle Randeinfassung wirkt als freie künstlerische Tat; das ist sie auch, obwohl das Wurzelwort, aus dem sie abgeleitet ist, zu dem allerältesten Grundstock der künstlerischen Sprache des Hellenentums gehört: das Okeanosornament mit den zwischen seinen Wellen springenden Fischen.

Die Innenseite enthält eine große bildliche Darstellung, deren acht Figuren gleich meisterhaft in ihr Rund komponiert sind. Durch sorgfältige Ausnutzung der Farbentöne der verschiedenen Steinlagen übt sie einen ähnlich starken koloristischen Reiz aus, wie der Wiener Ptolemäerkameo. Die Exegese der Darstellung hat eine ziemlich umfangreiche

[1] Mus. Borbonico XII, Tf. 47. Babelon, La Gravure S. 140 f. Fig. 106/7. Furtwängler a. a. O. Bd. I, Tf. 54 u. 55; Bd. II, S. 253 ff., wo die überaus reiche Literatur angegeben ist.

[2] Brunn, Ber. der bayer. Akad. 1875 S. 337 ff.

Literatur hervorgerufen, der fast nur ein geschichtlicher Wert für die Erkenntnis der Wandlungen zukommt, durch die sich das moderne Verständnis der antiken Kunstsprache durchzuringen hatte. Die richtige Erklärung der Darstellung hat aber schon der große Exeget E. Q. Visconti in allem Wesentlichen gegeben. Zu unterst ruht auf einer echt ägyptisch gebildeten Sphinx, deren Körper aus der dunkeln Deckschichte, deren Kopf aus einer hellen Lage geschnitten ist, eine Frauengestalt, deren Gewandung jener gleicht, die die Darstellungen der Isis zeigen. Allein die Ähren, die sie in der Rechten emporhält, widersprechen dieser von Visconti gegebenen Deutung und lassen die Gestalt als die der Euthenia, der Göttin des Regens und Erntesegens, der Gemahlin des Nil erkennen, die in einer der Isis angeähnelten Auffassung auf den Münzen erscheint. In größerem Maßstab, als Hauptfigur der Darstellung, sitzt links auf einem Felsen an einem Baumstamm gelehnt, das Füllhorn in der Hand, die mächtige Gestalt des Nil, sicher kenntlich durch die Wiederholung derselben in nur leichten Variationen auf Münzbildern von Alexandrien. Die weltberühmte Statue dieses Flußgottes im Braccio nuovo des Vatikans zeigt, wie man richtig bemerkt hat, einen jüngeren Typus, während der Meister der Schale noch den älteren, vom Kult geheiligten sitzenden verwendet. Da liegt denn der Fehlschluß nahe, er habe diesen noch nicht gekannt. Das hat er doch, zumal er ihn auf geistvolle Weise hier verwandte. Indem er seine auf das Sphinxbild gelagerte Pose auf die Gemahlin übertrug, für die sie nur als solche bezeichnend ist, gewann er die Freiheit, seinen Nil als Hauptfigur zu bilden und nutzte sie im Anschluß an den älteren Typus. In diesem Zuge verrät sich freilich nicht so sehr originale schöpferische Begabung, er weist vielmehr auf einen feinsinnigen Eklektiker, und als solchen läßt ihn die ganze Darstellung erkennen. An den Nil ist eine kleiner gehaltene und mit einem Schurz um die Lenden bekleidete Jünglingsgestalt in lebhafter Bewegung mit zurückgewandtem Kopf und über die Stirne emporstrebendem Haar herangeschritten, die rechte Hand auf einen Gegenstand gestützt, in welchem nach längerem Schwanken eine Pflugdeichsel erkannt wurde; vom linken Arm hängt ein kleiner Sack herab, in dem das Saatkorn zu denken ist, die Hand hält ein Messer (nicht die Pflugschar), das zur Verwendung für den Gemüsebau dienen mag. Es ist der mit Triptolemos identifizierte Horos, der als Erfinder des Feldbaues verehrt wurde. Der Gestalt des Niles halten auf der entgegengesetzten Seite zwei übereinander angeordnete sitzende weibliche Wesen künstlerisch die Wage, von denen die untere eine Schale in der Linken, die obere ein Horn mit der Rechten hält; neben dieser sprießt ein Kornfeld. Sie sind als Göttinnen der Fruchtbarkeit kenntlich, und ihre rechte Bezeichnung wird die der Horen sein.

Haltung und Bewegung dieser Gestalten sind von raffinierter Grazie. Beidemale deckt, wie beim Nil, die Gewandung nur den Unterkörper; der Sinn für die weiche Schönheit des weiblichen Reizes offenbart sich darin, daß die untere Gestalt die Rückseite, die obere die Vorderseite dem Beschauer zukehrt, die beidemale mit meisterlicher Feinheit durchgebildet sind. Oben im Bilde schweben zwei Jünglingsgestalten, die eine mit segelförmig geblähtem Gewande; die andere den linken Arm in die Seite gestemmt, stößt in ein Muschelhorn. Es sind Windgötter, und der Glaube, daß die etesischen Winde die Wellen des Nil zurückstauen und seine segensreiche Überschwemmungen verursachen, erklärt hier ihre Gegenwart. Ihre Bildung erinnert an den Typus der im Tanz hinschwebenden Satyrn, nur die Orientierung hat sie zu Luftgeistern gemacht.

Der Inhalt der Darstellung schildert keinen irgendwie gearteten Vorgang; auch ist es keine Kultvereinigung, die diese Gestalten zusammengebracht hat, sondern eine symbolische Schilderung der durch göttlichen Segen so reichen Fruchtbarkeit Ägyptens. Es ist der Geist alexandrinischer Dichtung, der sie erfüllt, und ihre Kunstsprache zeigt etwas von dem offiziellen Stil, der dort geherrscht hat. Echt hellenischem Wesen ist er fremd, und diese Schale wird wohl in die Spätzeit des Ptolemäerreiches angesetzt werden müssen; sie mag dem Endpunkt der Periode angehören, die der Wiener Ptolemäerkameo eröffnet, aber ein hohes Kunstwerk ist sie doch.

Neben der Tazza Farnese erfordert noch die Coupe des Ptolomées in Paris[1] aus dem Kirchenschatz von St. Denis, die einst bei den Krönungszeremonien der Königinnen von Frankreich eine wichtige Rolle gespielt hat, Erwähnung. Ihr Name ist frei erfunden, indes weist er aller Wahrscheinlichkeit nach in die rechte Richtung. Der Becher ist samt den Henkeln aus einem Stück Sardonyx geschnitten, dessen verschiedene Schichten in ganz vorzüglicher Weise zur Erzielung einer farbenprächtigen Wirkung verwendet sind. Er trägt keinerlei figürliche Darstellung; die Mitte nimmt jederseits ein heiliger Tisch, mit bacchischen Gegenständen beladen und von solchen umgeben, ein, die wie für den Beginn einer Pompe zusammengebracht scheinen. Auch die Henkelrücken sind mit Weinranken bedeckt. Die Bezeichnung »bacchisches Stilleben« trifft für diese Bilder zu. Da sie indes einen Kantharos, also das Trinkgefäß des Gottes selbst schmücken, so ist ihr Inhalt durchaus passend und geschmackvoll. Dionysos hat am Ptolemäerhofe große Verehrung genossen, er ist sogar zum Ahnherrn der Dynastie geworden. Der Festzug Ptolemaios II., von dem uns nur

[1] Babelon, Cat. des camees ant. Nr. 368 Tf. 43. La Gravure S. 137 Abb. 105. Furtwängler a. a. O. III, S. 157 Fig. 108/9.

der dionysische Teil in der Beschreibung erhalten ist, war »gleichsam eine Vereinigung der Dionysien und Panathenäen«, und so mag denn vielleicht der Name des Bechers, in dem wir ein königliches Prunkstück ersten Ranges besitzen, doch noch zutreffender sein, als es gemeiniglich den Anschein hat.

Es bedarf noch eines Hinweises darauf, daß wir auch auf dem Gebiet der Glyptik dieselbe Erscheinung verfolgen können, die wir auf dem der alexandrinischen Marmorplastik beobachtet haben. Sehr stark ist auf diesem eine Richtung vertreten, »die sich als Fortsetzung und Steigerung der praxitelischen darstellt und durch weiche und zarte Behandlung des vollen Fleisches, sowie bequem angelehnte Gestalten charakterisiert wird«.[1] Weiter hebt der Verfasser, dem wir diese Zeilen entnehmen, als eine besonders eigenartige Erscheinung eine Reihe vertieft gravierter, wie mit leichter Hand hingeworfener Arbeiten hervor, die er mit hingehauchten Bildern vergleicht. Er sieht darin ein bewußtes Prinzip walten, das jeder anderen als der hellenistischen Glyptik fremd geblieben sei. Der Reiz der flüchtigen, alles Wesentliche erfassenden Skizze wird hier festgehalten, und es unterbleibt sogar die Polierung des Steines, als dem Charakter der Skizze widersprechend. Der Zusammenhang dieser Erscheinung mit der analogen der Marmorskulptur konnte Furtwängler nicht entgehen, und wenn er gegen den spezifisch alexandrinischen Charakter derselben Bedenken vorbringt, so ist allerdings als fast selbstverständlich anzusehen, daß sie nicht auf Alexandrien beschränkt geblieben ist, sondern weitere Kreise gezogen hat. Aber sie tritt dort so stark und allseitig hervor, daß wir sie da als ursprünglich und wurzelecht erkennen können.

In Alexandrien herrscht das Streben, auch in der Kunst ein möglichst reines Attisch zu sprechen. Hierin ist der Hof tonangebend geworden, aber es wäre vergebene Mühe gewesen, sich der natürlichen Entwicklung entgegen zu stemmen. In dem Boden der neuen mächtig emporblühenden Großstadt lagen die Keime einer anderen Kultur. Das alteinheimische Element mit seinen tausendjährigen nationalen Traditionen bildete ein gewaltiges Schwergewicht, das die hellenisch-nationale Entwicklung hemmte. Es hat sich immer stärker geltend gemacht, gelegentlich sogar in politischen Eruptionen, und die Herrscher haben sich zu Konzessionen herbeilassen müssen, die sie den Pharaonen näher brachten. Sie haben sich auch gelegentlich als solche porträtieren, vor allem aber deren göttliche Ehren angedeihen lassen. Demnach mußte auch in die Hofkunst ein ägyptiseches Element eindringen, während umgekehrt das hellenische Element die altägyptischen Götterbilder umformte und dem Isistypus praxi-

[1] Furtwängler a. a. O. III, S. 159 u. 160.

telische Züge verlieh. In diese Mischung kam aber auch noch manch anderer Einschlag, den das vielgeschäftige Leben und Treiben der Großstadt bot, die ein Völker- und Rassengemenge enthielt, das ihr einen kosmopolitischen Anstrich gab. In einer solchen Athmosphäre mußte das mythische Element der hellenischen Kunst notwendig verkümmern; doch für das fein geschulte Künstlerauge und die geschickte Hand ergab das bunte Getriebe manchen dankbaren Stoff, namentlich seit Ptolemaios II. Äthiopien wieder mit seinem Reiche verband; ebenso durch die Besetzung und Erforschung der afrikanischen Küste des roten Meeres, die sowohl für Geographie wie für Zoologie reichen Ertrag brachte, auch den ethnographischen Horizont bedeutsam erweiterte. Wie sehr die griechische Kunst dieser Zeit für die Erfassung des fremden Volkstypus empfänglich geworden war, haben uns die Skythen und Galliertypen der pergamenischen Meister gezeigt. Dort war es Kampf und Sieg, die zu solchen künstlerischen Großtaten Anlaß gaben, hier aber ein friedliches Nebeneinanderleben, das scharfe Beobachtung und Spottlust hervorrief; und als spottlustig waren die Bewohner der neuen Großstadt verrufen. Schon der Ahnherr der alexandrinischen Kunst, Antiphilos, hat Dinge gemalt, die wir als Karikaturen bezeichnen können, und diese seine Saat schoß üppig in die Halme. Es sind zunächst alexandrinische Bronzen, die uns eine hübsche Auswahl solcher Schöpfungen bieten, vor allem die treffliche Statuette eines die Sambyke spielenden Negerknaben, aus dem Cabinet des médailles in Paris, die schon mehrfach eingehende Würdigung gefunden hat.[1] Die Gestalt ist von prächtiger Bewegung, die zu dem geringen Maß von Aktion eigentlich im Widerspruch steht. Der Knabe trägt auf der Hand des rechten eingestemmten Armes ein kleines harfenähnliches Instrument von dreieckiger Form, dessen Saiten er soeben mit der Linken gezupft hat, während er mit stark geneigtem Kopf zu den Tönen des Instruments ein Lied singt. Der Kontrapost der rechts eingezogenen, links in freier Entfaltung befindlichen Körperlinien rührt von dem ungenierten Gehaben des Straßensängers her, dessen lässig bequeme Stellung der Natur abgelauscht ist. Nichts von der angespannten Energie des griechischen Körpers lebt in diesem echten Orientalen, dessen träges Blut sowohl in der trägen Haltung, wie auch in dem trüben Ausdruck des Antlitzes erkennbar ist. Das Lied, das er singt, wird kaum ein sonderlich lustiges gewesen sein, Niggerlieder sind das auch heutzutage nicht; seine Bestimmung war vermutlich, das Herz des Vorbeigehenden zu rühren und milde Gaben zu erreichen. Der herbe Naturalismus dieses Werkes hat

[1] Babelon-Blanchet, Cat. des bronzes Nr. 1009. Rayet, Mon. del art. ant. II Tf. 13. Collignon, Hist. II, S. 568 Abb. 294.

innerhalb der antiken Kunst nur wenig gleichwertiges; aber welche Wege er weiter geführt hat, lehrt schon die von Schreiber veröffentlichte Basaltfigur, die das gleiche Motiv des Straßensängers nubischer Rasse gibt, freilich in starker Vergröberung und Verzerrung, die bis zur Karikatur geht, von der der Pariser Knabe noch völlig unberührt geblieben ist.[1] Der gleichen alexandrinischen Sammlung gehört auch die kleine prächtige Bronze eines am Boden hockenden nubischen Obstverkäufers an,[2] dessen Stellung den faulen Orientalen ebenso glücklich schildert und mit klassischen Vorbildern wenig zu tun hat. Er legt die Hände auf das emporgezogene Knie und darauf sein schläfriges Haupt, dessen Haarfülle das auf seiner Schulter hockende Äffchen als wohl ergiebiges Jagdgefilde durchforscht. Auch hier eine echt alexandrinische Straßenfigur, die zu einem künstlerisch feinen Interieurbild geschaffen ward. Das Motiv des faul und verschlafen hockenden Negerknaben wiederholt sich so häufig, daß es wie ein Gemeinplatz der alexandrinischen Kunst wirkt; der feine Humor der eben geschilderten Bronze macht aber meistens einer derben karikierenden Auffassung Platz. Ein sehr schönes, an den Pariser Sambykespieler gemahnendes Stück ist die aus Memphis stammende Erzfigur eines Negersklaven, der mit auf den Rücken gebundenen Händen, frech erhobenen Hauptes dasteht.[3] Aber trotz seines entschiedenen Leugnens ist ein Zweifel an seiner Schuld kaum denkbar. Man bemerkt auch da wieder eine überaus lebhafte Entwicklung des Kontrapostes ohne andere Motivierung als die des Gehabens der dargestellten Figur. Wir haben schon früher gesehen, wie durch dieses feine Kunstmittel die weiche Art dieser überaus biegungsfähigen, an »Schlangenmenschen« erinnernden Gestalten geschildert wird. Am höchsten potenziert zeigt diese Eigenschaft eine Bronzefigur aus Goethes Besitz, die zwar keinen Nubier, aber wohl einen echten Äthiopen mit einem an den Beduinentypus erinnernden Kopf darstellt. Dem gelehrten Herausgeber[4] ist die geringe Muskelentwicklung des Körpers aufgefallen, und doch welch geschmeidige Beweglichkeit in dem erfaßten Moment, der allerdings den tiefsten Sphären des alexandrinischen Straßenlebens entnommen ist! Wer den Zorn des Mannes erregt hat, das zu ergründen bleibt unserer Phantasie überlassen, jedenfalls macht er diesem in drastischer Weise Luft. Er hat seinem Gegner den Rücken gekehrt, wirft aber den Kopf zurück, blickt ihm ins Gesicht und streckt die Rechte mit der obszönen Gebärde der fica ihm entgegen. Der festgehaltene Moment ist der einer blitzartig schnellen

[1] Athener Mitt. X (1885) Tf. XII, S. 380 ff.

[2] Athener Mitt. a. a. O. Tf. XI[2].

[3] Im Louvre. Michon, Bull. de la Soc. d. antiquaires 1903 S. 165 f. Phot. Giraudon Nr. 76 Fig. 3.

[4] Michaelis, Jahrb. XII (1897) S. 49 ff.

Bewegung, aber beispielsweise von der des myronischen Diskobols gründlich verschieden. Die affenartige Behendigkeit, durch die eine Drehung des Körpers zuwege gebracht wird, die uns unmöglich erscheint, bildet bei diesen Volksstämmen gewiß eine noch heute nachweisbare Eigenschaft, und in diesem Sinne verdient die alexandrinische Kunst das hohe Lob einer scharfen und feinen Naturbeobachtung, für die das Völkergewimmel der Großstadt einen allerdings sehr dankbaren Stoff bot, der auch an komischer Wirkung nichts zu wünschen übrig ließ. Eine der seltsamsten Darstellungen dieser Art ist die Marmorstatue des British Museum,[1] die einen nubischen Gaukler darstellt, der auf dem Rücken eines offenbar gezähmten Krokodils Balanzierkunststücke ausführt. Er hält sich mit beiden Armen an dessen Seiten fest und streckt den Leib kerzengrade in die Höhe, wobei die ungemeine Gelenkigkeit, die diese Gestalten auszeichnet, recht drastisch zum Ausdruck kommt. Diese Statue hat eine sehr merkwürdige formale Analogie in der bekannten Neapler Gruppe des Eros, der von einem Delphin fest umschlungen, mit diesem kopfüber in die Wellen schießt.[2] Künstlerisch höher steht das ideale Werk. War der Glaube an die Neigung des Delphins zum jugendlichen Menschen im Altertum verbreitet, so war die Nutzanwendung auf Eros besonders naheliegend, und bedenkt man, daß Eros in alten Tagen den Delphin als Zeichen seiner auch über das Meer sich erstreckenden Gewalt auf der Hand trug, so erscheint diese Umkehrung noch wirksamer. Es ist also kaum nötig, einen inneren Zusammenhang zwischen beiden Marmorwerken anzunehmen, aber lehrreich ist der Vergleich doch immer: hier Wiedergabe eines realen Schauspieles mit naturalistischer Treue, dort eine rein künstlerische Erfindung von schwungvoller Ausführung. Dabei ist bei dem heutigen Stande unseres Wissens noch gar nicht ausgemacht, ob beide Werke zeitlich und räumlich weit voneinander entfernt sein mögen. Für ausgeschlossen wenigstens kann es derzeit noch nicht gelten, daß nicht auch Eros, der mit dem Delphin in das Element enteilt, dem seine Mutter entstiegen ist, nicht auch alexandrinischen Ursprunges sein könnte; wenigstens ist auch dieser Zug im Geiste alexandrinischer Poesie, und dann wäre immerhin ein Maßstab für die Gegensätze gegeben, innerhalb deren die alexandrinische Kunst schwankt, die wir in ähnlicher Stärke bereits kennen gelernt haben.

Nubier und Äthiopier sind, wenn sie auch die am meisten bevorzugten waren, nicht die einzigen Typen gewesen, an denen die Künstler der Großstadt ihre Studien gemacht haben. Auch hellenische Mitbürger haben

[1] Cat. III, 1768. Collignon II, S. 568 Abb. 293.

[2] Friederichs-Wolters 1581.

ihre Spottsucht gereizt, wie die Bronze eines hungrigen Schmarotzers zeigt,[1] welcher eben einen Bissen heimlich herunterschluckt, der ihm nicht bekommen will. Mit ihr und ihresgleichen halten wir wieder auf dem Boden der Karikatur; sie erinnern an die Phlyakenbilder Unteritaliens, die der gleichen Zeit angehören, ohne daß es möglich ist, einen andern Zusammenhang zu konstatieren als den, der in der Stimmung und künstlerischen Tendenz der Zeit gelegen haben muß. Aber ein ganz besonderes Gebiet, auf dem sich solche Launen tummeln konnten, war für die alexandrinische Kunst das alte, ihr plötzlich nahegerückte der Pygmäen und anderer Zwerge. Schon am Hofe der alten Pharaonen gab es Zwerge, die zur Belustigung dienten, und die ethnographischen Forschungen unter Ptolemaios II. scheinen ein neues Licht auf die alte Pygmäenfrage geworfen zu haben. Damals fanden Vertreter afrikanischer Zwergvölker ihren Weg bis auf den Sklavenmarkt von Alexandrien und von da auch als Hofnarren an den königlichen Hof. Die bildende Kunst, die diesen Typus in ihrem mythischen Schatze bereits besaß, brauchte ihn nur am lebenden Modell umzugestalten. Die alexandrinische Kunst hat ihn reichlich benutzt, man findet ihn fast in allen Materialarten, besonders in Bronze vertreten, aber noch stärker in der Malerei und schließlich auch im Marmorrelief, wie an der Basis der vatikanischen Nilstatue. Diese komischen Gestalten beschäftigen sich nur mehr vorübergehend mit ihren alten Feinden, den Kranichen; sie führen zunächst ein etwas realeres Dasein, als Sklaven, ähnlich gefesselt, wie wir es an den Negern sehen, oder in mannigfacher Beschäftigung, und vor allem als Staffage zu Nillandschaften. Sie sind auch von der römischen Kunst übernommen worden, doch haben sie wohl weit früher schon in der Groteske, wie sie die alexandrinische Kunst und, fast will es scheinen, schon Antiphilos geschaffen hat, eine bedeutsame Rolle gespielt. Jedenfalls aber ist diese mythische Denaturierung der Pygmäen ein neuerliches Zeugnis für den dem Mythus abgekehrten Sinn dieser Kunst. Scharfe und feine Beobachtung, die für die künstlerische Darstellung bisher nicht benutzte reale Motive erobert hat, das bleibt neben der impressionistischen Art, in der sie alte Typen erneuerte, wohl das Hauptverdienst der alexandrinischen Kunst. Nun tauchen in der hellenischen Kunst Gestalten auf, die, wie unser für die Moderne so bezeichnender Ausdruck lautet, dem »Genre« angehören. Wir sind bereits in dieses Gebiet eingedrungen, denn der Sambykespieler wie der Obstverkäufer, den ein Affe kraut, und die Gruppe von Bildwerken, die wir in diesem Zusammenhang behandelt haben, gehören schon hierher. Aber während dort das stammfremde

[1] Schreiber a. a. O. Tf. X.

Element die besondere Anziehungskraft bot, sehen wir hier eine Reihe von Gestalten, denen eine solche fehlt; sie gehören vielmehr in den Bereich des Alltäglichen, wie Fischer, Hirt und das alte Mütterchen in mancherlei Variationen. Es drängt sich der Zusammenhang mit dem theokriteischen Idyll, wie mit den realistischen Menschenschilderungen der Mimiamben des Herodas auf. Ein bestimmter Grund, diese Schöpfungen der alexandrinischen Kunst zuzuweisen, fehlt freilich,[1] und wenn es doch ziemlich allgemeine Meinung ist, daß sie hierher gehören werden, so folgen sie eben der Führung der alexandrinischen Dichtung, und es läßt sich auch der Zusammenhang, in dem sie mit einer großen Gruppe des hellenistischen Reliefs stehen, nicht verkennen, die gleichfalls intime Schilderungen aus demselben Kreise des Idylls bietet. Die bekanntesten Beispiele sind zwei Marmorstatuen des Oktogones des Konservatorenpalastes, der greise Fischer[2] und die Bäuerin mit dem Lamm.[3] Obgleich an ersterem Vorderarme wie Unterschenkel ergänzt, die Netze, die die Linke trägt, wie der Stock in der Rechten demnach moderne Zutaten sind, so ist doch kaum ein Zweifel über seinen Stand möglich. Schon der Hut ist für seinen Beruf bezeichnend, und das ganze Gehaben der Gestalt, vor allem der prächtige, wie vom Wetter hart mitgenommene Kopf mit den unter den emporgezogenen Brauen tiefliegenden Augen, denen man die Gewohnheit über den weiten Horizont der See zu spähen förmlich anzusehen glaubt, spricht vernehmlich genug, um wie eine Illustration zu einer bekannten theokriteischen Schilderung zu wirken. Wie schon die Stütze des Kopisten verrät, haben wir uns das Original wohl in Bronze zu denken. Die Kopie bietet genug, um den kühnen Naturalismus bewundern zu lassen, der die Komposition durchzieht. Besonders charakteristisch ist, daß die Gestalt, obgleich sie Unterkleid und Mantel trägt, doch mit fast völlig entblößtem Oberleib vor uns steht. Jenes ist schurzartig verwendet, dieser über die linke Schulter geworfen, so daß der Freude an der getreuen Wiedergabe des durch Alter deformierten Leibes ein großer Spielraum übrig geblieben ist. Der Künstler hat diesen zu nutzen verstanden, um das Bild des welken und müden Mannes, der doch noch wacker an sein Tagewerk schreitet, drastisch zum Ausdruck zu bringen. Es ist die gleiche

[1] Ein ähnliches Werk besitzt doch das Museum von Alexandrien. Es ist eine Statuette aus grauem Stein, die einen Winzer oder Weinhändler darstellt, der mit einem schweren Schlauch auf der Schulter einherschreitet. Die Stütze ist mit Weinlaub umwunden. Der Bottische Katalog S. 540 Nr. 12 beschreibt sie recht wunderlich: Mauvaise copie d'un chef-d'œuvre bien connu, Bacchus trébuchant sous un outre pleine de vin.

[2] Helbig, Führer I² Nr. 601. Brunn-Bruckmann Tf. 393b. Collignon II, S. 565 Fig. 290.

[3] Helbig, Führer I² Nr. 602. Brunn-Bruckmann Tf. 393a. Collignon S. 566 Fig. 291.

Freude an der Wiedergabe des verfallenden Körpers, die wir an der berühmten Statue des Philosophen in dem Saal des sterbenden Galliers des Kapitols erkennen können, der unter dem falschen Rufnamen »Zenon« bekannt ist.[1] Dieser Zug der hellenistischen Kunst wirkt wie eine Verleugnung des Schönheitsprinzips der alten großen, idealen hellenischen Kunst, und doch ist er so neuartig nicht, als er sich gibt: der Pellichos des Meisters Demetrios von Alopeke beweist, welch alte Unterströmung hier machtvoll an die Oberfläche getreten ist. Noch schärfer zeigt die weibliche Statuette diesen Zug. Leider ist der Kopf der Bäuerin, die ihr Lamm zu Markte trägt, verloren, aber sonst hat der Ergänzer nicht viel hinzufügen müssen. Die plastische Wiedergabe des welken weiblichen Leibes widerspricht dem traditionellen Schönheitssinn noch stärker, aber auch in diesem Punkte ist der Altmeister des hellenischen Naturalismus tapfer vorangeschritten. Vor dieser Gestalt hat Schreiber treffend an die Schilderung der Hekale des Kalimachos erinnert, und in der Tat ist diese Analogie recht beachtenswert. Auch dieses Werk geht sicher auf ein Bronzeoriginal zurück. Indes, das Meisterwerk dieser Richtung ist die in größeren Dimensionen gefertigte Statue eines Fischers, deren zahlreiche Repliken für den Ruhm des Originales sprechen.[2] Eine der beiden Pariser ist in schwarzem, streifigem Marmor ausgeführt; man möchte auch aus diesem Umstande auf ein Bronzeoriginal schließen. Die Figur ist nur mit einem Schurz bekleidet, sie hält in der Linken einen gefüllten Fischeimer, während man in der vorgestreckten Rechten eine Angelrute anzunehmen geneigt ist. Dieser hypothetische Zug gibt aber vielleicht schon ein Zuviel an Aktion, während es dem Künstler offenbar nicht auf die Darstellung einer Situation, sondern auf die rückhaltlose Wiedergabe eines Modells ankam, das alle Eigentümlichkeiten eines von Mühsal und Alter verkümmerten Körpers in voller Schärfe zeigte. Diese erbarmungslose Schilderung menschlicher Hinfälligkeit ist bis in die kleinste Einzelheit durchgeführt. Schon dem Kopfe haben Not und Kümmernis ihr Gepräge aufgedrückt. Er ist durchgearbeitet wie ein Philosophenschädel, aber man merkt doch, daß es nicht geistige Anstrengungen waren, die ihn so ermattet haben, denn der physiognomische Ausdruck lehrt deutlich, er sei für solche nicht geschaffen. Das Spiel der welken Haut mit den darunter stark hervortretenden Adern, die ganze Haltung der Gestalt, die von der Last der Jahre gebeugt und eingeknickt, sich nur mühsam und förmlich zitternd aufrecht zu erhalten vermag, — ein Zug, dessen volle Wirkung

[1] Helbig, Führer I² Nr. 511. Brunn-Bruckmann Tf. 430. Arndt-Bruckmann Tf. 327—29. Gercke, Arch Jahrb. V (1890) Anz. S. 55.

[2] Rom Vatican, Gall. dei candelabri, Helbig, Führer I² 378. Louvre, Fröhner 287.

allerdings die Stützen stören, die der Marmorkopist nicht entbehren konnte — alles das ist von einer Meisterschaft der Charakteristik, die geradezu Bewunderung abnötigt, und es völlig begreiflich macht, daß sie diesem Werke noch innerhalb der Antike zuteil geworden ist.

Es ist fast selbstverständlich, daß ein so starkes Hervortreten des naturalistischen Elementes in der Kunst mit dem Zurücktreten des mythischen notwendig zusammenfallen muß, und wenn wir nach solchem auf dem Gebiete der alexandrinischen Kunst fast vergebens Ausblick halten, so fordert doch das dort in eigenartiger Weise stark vortretende religiöse Element eine kurze Beachtung. Den Ptolemäern lagen die Interessen des Kultus sehr am Herzen. Sie waren von Anbeginn ihrer Regierung unermüdlich in der Pflege desselben, und so reich sie auch mit ihren Stiftungen hellenische Heiligtümer bedachten, eine Pflicht die ihnen schon durch das Prinzipat im hellenischen Archipelagus naheliegen mußte, sie konnten sich doch der noch näher liegenden nicht entziehen, den kultlichen Besonderheiten ihres eigenen Landes, und zwar mit größter Schonung der altägyptischen gerecht zu werden. So sehen wir denn das merkwürdige Schauspiel: einerseits dem hellenischen Kult einen möglichst reinen attischen Charakter aufzuprägen und anderseits die Versuche, ägyptische Götter demselben künstlerisch nach Möglichkeit anzunähern, Versuche, die natürlich nicht ohne starken Rest aufgehen konnten. Der Kultus des Serapis ist dafür das klassische Beispiel, denn hier ist nichts anderes geschehen, als was sich so manche Porträtstatue in diesen Zeiten gefallen lassen mußte: ein echt hellenisches Götterbild wurde auf den Namen der neuen graecoägyptischen Gottheit überschrieben. Neubildungen in hellenischer Art haben Isis, Horus-Harueris und Harpachruti-Harpokrates erfahren, und eine Neubildung war der Landespatron Nil mit seiner Familie. Die ägyptische Kunst stand damals im höchsten Greisenalter, das einer Kunst beschieden ist. Begreiflicherweise haben hellenische Meister sich gelegentlich ihrem Einflusse willig hingegeben, anderseits war ihr aber auch die Widerstandskraft gegen das kräftige hellenische Element abhanden gekommen. Indessen, da beide Elemente zu verschiedenartig und in sich gefestet waren, um sich zu einem Neuen zu verbinden, haben diese Kreuzungsversuche keinen kunstgeschichtlichen Erfolg gehabt. Aber die lebendige Weiterentwicklung der hellenischen Götterplastik war durch diese Verhältnisse auf alexandrinischem Gebiete doch zu stark gehemmt, als daß wir hier große Neuschöpfungen voraussetzen dürfen. Am nächsten läge es, und es ist bereits mehrfach versucht worden, ihr einen bedeutsamen Anteil an der in der Diadochenzeit so glorreichen Entwicklung des alten Satyrtypus zuzumuten, da ja Dionysos dort gar hoch gefeiert war, und sein Thyasos auch in der Pompe des zweiten Ptolemäers eine große Rolle gespielt hat. Dafür

scheint auch ein aus Ägypten stammendes Monument zu sprechen, die Bronzestatuette eines tanzenden Satyrs, jetzt im Athener Museum; er befand sich einst in derselben in Alexandrien gebildeten Sammlung Demetrios, der auch einige der früher besprochenen Werke angehört haben.[1] Sein Herausgeber hat ihn mit der bekannten pompejanischen Statuette eines springenden gehörnten Satyrs zusammengestellt, die er als Kunstwerk weit überragt. Sie gehen beide auf das gleiche Original zurück, dem jedoch die aus Alexandrien stammende Bronze erheblich näher steht. Dieses gehört mit der genialen Schöpfung, die den bekannten, noch zu besprechenden Satyr Borghese darstellt, in untrennbaren stilistischen Zusammenhang. Es darf aber doch fraglich erscheinen, ob der Fundort der Athener Statuette für deren Ursprung beweist; es dünkt uns wahrscheinlicher, hier an einen anderen zu denken, zumal Alexandrien nicht nur Kunstwerke importierte, sondern auch eine starke fremde Künstlerkolonie dort ihre Spuren hinterlassen hat. Wenn wir demnach von diesem so bequem gebotenen Bildwerk für unseren nächsten Zweck absehen, so formuliert sich immerhin die Frage, ob und welchen Anteil die alexandrinische Kunstübung an der grandiosen Neugestaltung dieses Typus gehabt haben möchte, und dafür hat man auf ein zweites Exemplar ägyptischen Fundortes wohl mit etwas mehr Berechtigung verwiesen. Es ist eine kleine aber meisterhaft gearbeitete Tonfigur des Museums von Kairo,[2] welche einen Satyr mit seinem Schlauch in einer Situation darstellt, die von seinen Exegeten trotz ihrer Deutlichkeit arg mißverstanden worden ist. Er liegt auf und neben dem Schlauch und hält dessen Mündung mit beiden Händen fest zu. Seine Nebris weht vom Winde gebläht. Da ist denn doch klar, daß er weder aus seinem Schlauche Wein oder Wasser spritzt, also kein Motiv einer Brunnenfigur abgibt, noch daß er zu der grandiosen Reihe der trunkenen Satyre gehört, die diese Epoche geschaffen hat, da er seinen Schlauch als Schwimmblase benützt und auf demselben eine Meerfahrt unternimmt; wie könnte er wohl auf andere Weise nach Ägypten gekommen sein? Die Aphrodite anadyomene und der von einem Delphin getragene Eros geben ja auch ihrerseits die Antwort auf diese etwas rationalistische Frage, die nicht unbezeichnend für den Geist der alexandrinischen Kunst erscheint. Aber der Satyr war trotzdem von Anbeginn da. Unter den Werken des Ahnherrn der ägyptischen Kunst, des Malers Antiphilos, sind wir als einem besonders berühmten Bilde dem »Aposkopeuon« genannten Satyr mit dem Pantherfell bereits begegnet. Das war

[1] Ephimeris arch. 1885 Tf. 6, S. 227 ff. mit einer Hilfstafel (Mylonas).

[2] Maspero, Guide S. 268, abg. Fröhner, Terres cuites d'Asie mineure Tf. XII. Schreiber in Baedeker für Ägypten5 S. CLI u. S. 94.

wohl kaum, wie man sich ihn gelegentlich gedacht hat, ein Tänzer, sondern ein ruhiges Existenzbild, bei dem das Licht eine Rolle gespielt haben wird, die auch für das Gebiet der alexandrinischen Plastik noch jüngst hervorgehoben ward.[1] Die Entwicklung des Typus weiter hinein auf alexandrinischen Boden zu verfolgen, fehlt es freilich an sicheren Indizien, und so mag denn hier eine Vermutung gestattet sein, die eine recht auffällige Spezialität desselben erklären soll. Zu den musikalischen, wein- und liebeseligen Typen, die aus der alten Wurzel des Wesens dieser Dämonen herausentwickelt sind, gesellt sich in dieser Zeit ein ganz neuartiger hinzu, den wir den »agrarischen« nennen möchten: Satyr hat seine Nebris mit Früchten gefüllt.[2] Sonderbarerweise sind die beiden römischen Exemplare, die uns diese Variation zeigen, aus rotem Marmor, dessen Herkunft nach Ägypten hinzuweisen scheint. Beide Exemplare stammen aus der Tiburtiner Villa Hadrians, das eine befindet sich im Vatikan,[3] das zweite in dem nach ihm benannten Saale des kapitolinischen Museums.[4] Hier trägt der Satyr noch als Rückerinnerung an seinen ursprünglichen Charakter demonstrativ eine Weintraube, die er in der Rechten hoch emporhebt, aber im Schurz liegen auch andere Früchte. Ein andersgearteter Typus, dessen zahlreiche Wiederholungen seine große Verbreitung bezeugen, drückt den agrarischen Grundgedanken noch schärfer aus.[5] Trotz seiner tänzelnden Stellung, die auf eine alte Tradition zurückgeht, hat der Satyr die Nebris schwer mit allerlei Früchten beladen, auf die er ebenso befriedigt hinblickt, wie dort auf die hochgehobenen Trauben. Daß er hier immer den Hirtenstab, das Pedum, mit sich trägt, daß sein altes Flötenpaar der Syrinx gewichen ist, wie daß sein Gesichtsausdruck einen bäurischen Charakter annimmt, erklärt sich aus der Angleichung, die sich zwischen ihm und Pan vollzieht und zeigt den Einfluß des Idylls auch auf diese ihm so gründlich widerstrebende Gestalt. Aber eine völlige Änderung der Auffassung seines Wesens ist doch in dem Augenblick gegeben, wo er seinen Schurz mit Früchten angefüllt hat. Sie steht in direktem Widerspruch zu seiner mythischen Natur und muß in einem Kunstkreise entstanden sein, der nicht nur dem Mythos entfremdet war, in dem vielmehr auch agrarische

[1] Pfuhl, Röm. Mitt. XIX (1904) S. 13. Bissing, Arch. Jahrb. XVIII (1903) Anz. S. 150, der den Zusammenhang der impressionistischen alexandrinischen Kunstrichtung mit der alteinheimischen ägyptischen sehr fein darlegt.

[2] Die nachstehenden Erörterungen haben eine starke Bestätigung in zwei mir erst nachträglich bekannt gewordenen bronzenen Hermenfiguren eines jugendlichen Satyrs, mit Früchten in ihrer Nebris, im Museum von Kairo gefunden, deren eine von Bissing a. a. O. Abb. 5 c veröffentlicht ist.

[3] Helbig, Führer I², 250.

[4] Helbig, Führer I², 534. Friederichs-Wolters Nr. 1500.

[5] Amelung, Führer Nr. 58. Furtwängler, Satyr aus Pergamon Tf. 2 u. Tf. 3, 1.

Gedanken geradezu herrschend geworden waren. Diese Bedingungen treffen auf Alexandrien, und fügen wir an, wohl nur auf Alexandrien völlig zu. Die ökonomische Lage des Landes, wie sein Finanzsystem waren in allererster Linie auf den Ertrag von Grund und Boden basiert. Die Einpflanzung des eleusinischen Kultus hatte hier ihren rechten Sinn. Daß aber diese Ideen auch das Gebiet der Kunst und zwar selbst der Hofkunst ergriffen, haben wir bereits bei der Besprechung der Tazza Farnese erkannt, und dort bieten nicht nur die stark satyrische Art, in der Triptolemos erscheint, sondern auch die beiden Windgötter, deren Bewegung lebhaft an unsere Satyrtypen gemahnt, eine Stütze für unsere Vermutung.

Aus »agrarischem« Geiste heraus geschaffen ist auch der Kult des Nil, und diesem Grundgedanken hat die bildende Kunst sich bei seiner Verkörperung angepaßt. Schon im altägyptischen Reich genoß der Nil unter dem Namen Hapi göttliche Ehren, die im Laufe der Zeit immer gesteigerte Formen annahmen. Die den Hellenen geläufige Vorstellung, daß Ägypten ein Geschenk dieses Gottes sei, ist gleichfalls aus dem ägyptischen Kultus entstanden, und der rätselhafte Fluß hat schon früh die hellenische Phantasie beschäftigt. Der Iomythus gab die Gelegenheit, ihn, wenn auch lose, mit der hellenischen Götterwelt in Beziehung zu bringen. Die Hellenisierung seiner ägyptischen Erscheinung hat sich erst in der Ptolemäerzeit vollzogen, und es scheint eine geraume Weile gedauert zu haben, ehe er jene Gestalt annahm, die als der volle bildkünstlerische Ausdruck seines Wesens in Geltung blieb. Die Besprechung der Tazza Farnese hat ihn uns in jener älteren Form gezeigt, die den Typus des liegenden Flußgottes nicht kannte; ihre genaue Erklärung hat dargetan, daß er damals bereits existiert hat. Wann aber und wo jener Typus zum erstenmal entstanden ist, entzieht sich derzeit doch noch unserer genauen Kenntnis. Die Tyche von Antiochia gibt uns nur ein annäherndes Datum, nach welchem er geschaffen sein muß, aber immerhin sehen wir in ihrem Orontes wie im Eurotas gleicher Herkunft das siegreiche Bestreben, den Lokalton zu treffen, um die Gestalt dadurch zu individualisieren, und diese Tendenz hat gerade in der Schöpfung des Nils einen kaum mehr zu überbietenden Höhepunkt erreicht. Mit diesem Schlagworte wird dem modernen Kunstfreund sofort die weltbekannte Kolossalstatue des Braccio nuovo des Vatikans in lebendige Erinnerung gerufen, die der liebliche Kinderkranz der aufsteigenden »Ellen« so wirksam umrahmt.[1] Daß dieses in seiner allerdings trefflichen Ausführung der

[1] Die umfangreiche Literatur bei Amelung, Vatikan I, Nr. 109 Tf. XVIII. Helbig, Führer I², Nr. 48. Friederichs-Wolters Nr. 1543. Brunn-Bruckmann Tf. 196. Collignon II, S. 561 Abb. 287. Petersen vom alten Rom² S. 140 Abb. 118. Kunstg. in Bildern Tf. 75, 1.

römischen Kaiserzeit angehörige Werk auf ein berühmtes Original der Diadochenzeit zurückgeht, ist eine fast selbstverständliche Vermutung; für sie spricht auch eine Anzahl kleiner Repliken mit, die allerdings in manchen Einzelheiten Abweichungen zeigen.[1] Zwei derselben sind aus schwarzem Marmor, und Plinius erwähnt 36. 58 eine Nilstatue gleichen Materials, gleichfalls von sechzehn Kinderfiguren als »Ellen« umgeben, die Kaiser Vespasian in den Friedenstempel geweiht hat. Das war wohl ein Akt der Dankbarkeit, denn in Alexandrien war Vespasian als Präfekt des Landes zuerst von den ihm ergebenen Bewohnern zum Kaiser ausgerufen worden, und daher wird denn auch das Werk stammen, das er dann bei seinem Einzug in Rom aufgestellt haben dürfte. Was es aber mit dem schwarzen Stein für eine Bewandtnis hatte, sagt uns Pausanias (VIII, 24. 12), indem er von der Statue eines arkadischen Flußgottes bemerkt, man bilde solche Götterbilder stets in weißem Stein mit Ausnahme des Nil, den man, weil er von Äthiopien her zum Meere fließe, aus dunklem Marmor zu gestalten pflege. Wir dürfen wohl vermuten, der schwarze Nil sei eine spätere Erfindung, da der weiße noch immer nicht bezeichnend genug war, und wir haben kaum einen Anlaß, sie vor die augusteische Zeit zu datieren. So interessant nun auch dieser Farbenwechsel sein mag, noch viel interessanter ist die Tatsache, daß hier auch noch ein anderer Wechsel eingetreten ist, der von Plastik und Malerei; auch in dieser kehrt jener Typus, der uns aus der vatikanischen Gruppe bekannt ist, zwar nicht in den uns erhaltenen Gemälden wieder, wohl aber in den Bilderbeschreibungen antiker Autoren. Besonders schwer ins Gewicht fällt eine gelegentliche Bemerkung des feinsinnigen Kenners Lukian (Rhet. praec. 6), der Bilder des gelagerten Niles erwähnt, welche sich auf ein Krokodil oder Nilpferd aufstützen und von kleinen Knaben umspielt werden, die die Ägypter »Ellen« nennen. Unter diesem Titel beschreibt der ältere Philostrat I, 5, ein Bild des Nil in seiner sattsam bekannten Manier, indem er das Verhältnis der kleinen Kinderfiguren zu dem gelagerten Riesen eingehend ausdeutet. Er erwähnt dabei auch Krokodile und Nilpferde, die sich in der Tiefe des Wassers aufhalten und bekanntlich auch auf der vatikanischen Statue und ihrer Basis eine Rolle spielen. Da drängt sich nun gebieterisch die Frage der Priorität auf, und um ihrer Lösung näher zu kommen, haben wir zunächst die vatikanische Statue einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Im Riesenmaßstab gebildet liegt der Flußgott auf eine Sphinx aufgestützt, ein reich verziertes, von Gaben übervolles Füllhorn in der Linken; die Rechte hält ein Büschel Weizenähren, sein bärtiges mildes Haupt umgibt ein aus Schilf, Lotos und Weizen gewundener

[1] Amelung a. a. O. S. 130.

Kranz. Neben dem Füllhorn unter seinem Mantel quillt das Wasser hervor, das sich auch über die Basis ergießt. Sechzehn Knaben, die die Ellen darstellen, um welche der Fluß zur Zeit seiner höchsten Schwellung steigt, umspielen in reizvoller und äußerst wirksamer Anordnung die Gestalt, an der eine Anzahl von ihnen hinaufklettert, wie um ihn zu umrahmen, während zwei Gruppen der am Boden gelagerten sich damit unterhalten, ein Krokodil gegen ein Ichneumon zum Kampfe zu reizen. Die Reliefs der Basis ergehen sich in phantastischen Schilderungen des Lebens und Treibens im Flusse und an seinen Ufern. Weidende Rinder, Kämpfe zwischen Ichneumon und Krokodil und zwischen Krokodil und Nilpferden, zwei Boote von Pygmäen gerudert, eines davon durch ein Nilpferd bedroht, ein paar hochbeinige Vögel und eine reiche Flora von Schilf und Lotos bilden dieses malerische Ganze, dessen flache Relieftechnik schon den Gedanken an eine Einwirkung der Malerei nahe bringt. Hier liegt deutlich die Übersetzung einer ursprünglich malerischen Idee, wie sie auch aus der philostratischen Bilderbeschreibung noch herauslugt, in die Sprache der Plastik vor. Für die Prioritätsfrage läßt sich indessen daraus noch keine Folgerung ziehen, denn der Einfluß der konkurrierenden Malerei konnte ja auch auf den bereits gefesteten Typus stattfinden. Die vatikanische Statue zeigt die Sphinx als Stütze, und die Euthenia der Tazza Farnese lehrt uns, daß diese gewiß geistvolle Verwendung noch der Ptolemäerzeit angehört. Die Gemälde führten an ihrer Stelle Krokodil oder Nilpferd, und die Frage, welche Stütze die ältere sei, läßt sich noch bestimmt beantworten. Die Sphinxstütze ist ein eminent plastischer Gedanke, der im Bilde störend wirken müßte, da sie aus dessen Fläche vorspringen würde. In diesem muß das Tier schief gestellt gewesen sein, wie es auf der Ara mit einer Nildarstellung erscheint, die die Gräfin Lovatelli veröffentlicht hat.[1] Nun bedarf es nur eines prüfenden Blickes auf die vatikanische Statue, um zu erkennen, daß ihr linker Arm so auf seiner Stütze aufliegt, daß sich deren ursprüngliche Schiefstellung noch verrät. Dabei findet noch ein anderer Umstand seine Erklärung, dessen Seltsamkeit bisher allerdings nicht beachtet worden ist. Stellt man die Frage, auf welchem Wege die vier von den fünf Knaben, die an der linken Seite des Gottes eine steil aufsteigende, den Raum zwischen ihm und der Sphinx so glücklich füllende und belebende Linie bilden, in ihre hohen Stellungen gekommen sind, so ergibt sich die sonderbare Antwort, sie müßten über den Mantel des Gottes hinaufgekrochen sein. War aber dort im Original ein Krokodil oder Nilpferd, so erklärt sich alles ganz einfach. Wenn sich nun in diesem Punkte die Abhängigkeit der vatikanischen

[1] Mon. ant. illustrati ‚Tf. IX u. X, S. 89 ff. = Bull. com. 1880 S. 185 ff.

Statue von dem malerischen Original ganz deutlich erkennen läßt, so scheint zum selben Ziel noch eine einfache Erwägung zu führen, die die Gesamtkomposition betrifft. Die Kinderschar, welche die Nilschwellung symbolisiert, hat künstlerisch einen anderen Zweck. Sie bringt die Größe der Gestalt zur wirksamen Anschauung, und es fehlt nicht an Beispielen, die demselben Gedanken in anderer Weise Ausdruck verleihen. Der ruhende Herakles, gegen den die Pigmäen zu Felde ziehen, die vatikanischen Statuen der Herbst- und der Winterhore, die von Eroten umspielt werden, die marmorne Löwin des Arkesilas, mit der Eroten ihr lustiges Spiel treiben, und noch manch andere Monumente sagen uns, wie beliebt in später Zeit das Mittel gewesen ist, eine große Figur mit einem Kranz von kleinen zu umgeben, und gewiß ist über seiner feinen künstlerischen Wirkung der ursprüngliche Zweck, die Größe anschaulich zu machen, oft vergessen worden. Fragen wir aber, ob dieser Gedanke ursprünglich ein plastischer oder malerischer gewesen sei, so sehen wir sofort, daß seine natürliche Existenzberechtigung auf letzterem Gebiet liegen muß. Nur aus den kleinen Dimensionen der Tafelmalerei erwächst die Notwendigkeit, den über ihre Verhältnisse gehenden Kolossalmaßstab auf Umwegen zur Anschauung zu bringen, und darüber belehrt uns auch ein äußeres Zeugnis, das Plinius mit dürren Worten berichtet. Er erzählt, der Maler Timanthes habe den schlafenden Kyklops in einem kleinen Bilde gemalt, und um seine Größe zur Anschauung zu bringen, habe er Satyre hinzugefügt, die mittels eines Thyrsosstabes die Länge seines Daumens abmessen. Plinius hat dabei an den Altmeister dieses Namens im fünften Jahrhundert gedacht, da er nichts von einem späteren Homonymen wußte, dem Sikyonier, der ein Zeitgenosse des Aratos war, und dessen Sieg von Pellene bildlich verherrlicht hat. Der Meister gehört also rund in die Mitte des dritten Jahrhundertes, und da wird ein solches Werk verständlich, das nur historische Kritiklosigkeit dem fünften zumuten kann.[1] Aratos hat für die altberühmte Kunst seiner Heimatstadt ein lebhaftes Interesse bezeigt. Er stand aber zugleich in freundschaftlichen Beziehungen mit Ptolemäus II., der ihm auch reiche finanzielle Unterstützung zuteil werden ließ, indem er ihm zuerst 25, dann gar 150 Talente zur Verfügung stellte. Man möchte damit die Tatsache in Beziehung bringen, daß Ptolemäus in dem Prachtzelt seiner Pompe eine ganze Galerie sikyonischer Bilder aufstellen konnte; jedenfalls ist damit auch die Möglichkeit, ja Wahrscheinlichkeit einer Verbindung zwischen Timanthes II. und Ägypten gegeben. Die Analogie des Polyphembildes zu dem des Nil läßt sich kaum verkennen; wenn dort die kleinen Figuren an der großen mit dem Maßstab hantieren,

[1] Winter, Jahrb. VI (1891) S. 272. Amelung a. a. O. S. 131.

so sind sie zwar auch hier die Messenden, aber zugleich auch das Maß selber. In beiden Werken ist der Grundgedanke der Umrahmung noch gleich lebendig. Damit meinen wir die Frage der Priorität zugunsten der Malerei entschieden zu haben. Die vatikanische Statue des Nil geht zwar auf ein plastisches Werk der Diadochenzeit zurück; aber wohl schon unter den ersten Ptolemäern war das Gemälde geschaffen, das den Gedanken, der hier plastisch in die Erscheinung tritt, zuerst zum Ausdruck brachte und damit einen gar mächtigen Widerhall hervorrief. Es darf gewiß als eine scharf bezeichnende Tatsache betrachtet werden, daß das einzige große und künstlerisch hochstehende Werk, welches wir von der alexandrinischen Plastik besitzen, sich als inspiriert erweist von einem andern hochberühmten, das der auch im Altertum geschätzten alexandrinischen Malerschule entstammte.

Viertes Kapitel

Die Kunst der späteren Diadochenzeit in Pergamon und Kleinasien

Wir kehren nun zur Betrachtung des Kunstlebens am Attalidenhofe zurück, an dem wir zuletzt noch den starken attischen Einschlag wahrgenommen haben, der durch die eng verbundenen Namen Nikeratos und Phyromachos bezeichnet wird. Wir sind damit schon in die Zeit vorgedrungen, da Eumenes II. Pergamon beherrschte, und schon die Fertigstellung des großen Weihgeschenkes für Athen läßt vermuten, daß auch ihm die Beziehungen zu Athen, die sein Vater angeknüpft hatte, besonders wertvoll gewesen sein werden. Politisch wichtiger waren allerdings die zu Rom, und die staatskluge Haltung, die der König in klarer Erkenntnis der Bedeutung dieser im Aufsteigen begriffenen Weltmacht einnahm, hat Pergamon unter ihm den Höhepunkt seiner Macht erreichen lassen. Die Grenzen seines Reiches erweiterten sich auf Kosten des der Seleukiden, an deren Stelle es als hellenische Vormacht Kleinasiens getreten war, und wenn sich gegen das Lebensende des Fürsten sein persönliches Verhältnis zu Rom getrübt hatte, so ward ihm dadurch zwar eine Reihe von Verwicklungen zugezogen, aber er hat doch das Schiff seines Staates durch alle glücklich durchgesteuert. Gestützt auf die treue Mithilfe seiner Brüder, hat er den neuen Großstaat trefflich verwaltet und dessen Hellenisierung kräftig gefördert. Seine besondere Fürsorge war der Hauptstadt Pergamon zugewendet, die erst durch ihn zur ersten Stadt des Reiches geworden ist, und eine wahrhaft königliche Baulust hat ihr Aussehen gründlich verändert. Er galt als der eigentliche Gründer der hellenischen Großstadt Pergamon, die er erweitert, durch Heranziehung neuer Einwohner gestärkt und durch Bauten, Denkmäler und Anlagen verschönert hat.[1] Prunkvolle Feste zur Verherrlichung der Götter, wie sie am Ptolemäerhofe gefeiert wurden, hat auch er eingeführt, aber seinen Wetteifer mit Alexandrien auf geistigem Gebiet bekundet vor allem seine Stiftung der Bibliothek und

[1] Seine Bautätigkeit schildert Strabo 624 C.

einer dem dortigen Museum ähnlichen Akademie, in die er Dichter und Gelehrte jeder Art berief. Wenn es ihm auch nicht gelang, sie literarisch zu dem Ansehen zu bringen, das die alexandrinische genoß, so ist doch in Pergamon auf wissenschaftlichem Gebiete Großes geleistet worden, namentlich auch auf medizinischem. Die künstlerischen Bestrebungen seines Vorgängers hat er mit besonderem Eifer fortgeführt und sich in dem großen Altarbau ein Denkmal gesetzt, dessen glückliche Wiederentdeckung ein glänzendes Zeugnis seiner kunstsinnigen Prachtliebe bietet. Das Berliner Pergamon-Museum, in dem dieser seine Wiederaufrichtung fand, besitzt in ihm das umfangreichste plastische Kuntwerk, das uns die Antike zurückgelassen hat, und bei der Größe und Herrlichkeit, in der er sich noch jetzt trotz aller Lücken und Schäden, die ihm anhaften, zeigt, scheint es kaum begreiflich, daß er in der literarischen Überlieferung keine Erwähnung gefunden haben soll. Und doch ist es eine solche in der unscheinbaren Form einer Notiz in einem späten Mirabilienbuche gewesen, die den Antrieb zu seiner Wiederentdeckung gegeben hat.

Im Jahre 1866 wurde der erste Fund eines Fragmentes von dem großen Fries des Altares gemacht; das Stück gelangte in den Besitz des hellenischen Altertumsvereins in Konstantinopel, von wo es 14 Jahre später, nachdem fast das ganze Werk wiedergewonnen war, zu dessen Ergänzung in das Berliner Museum großmütig geschenkt ward. Dorthin hatten mittlerweile ein paar Stücke den Weg gefunden, die Carl Humann, der eigentliche Entdecker des Altars, an Ort und Stelle zu verschiedenen Zeiten aus einer späten Befestigungsmauer herausgebrochen und dem Berliner Museum geschenkt hat, von dem Wunsche beseelt, in Pergamon eine Ausgrabung vornehmen zu können. Diesem war das damals in Olympia in vollem Gange befindliche Unternehmen nicht günstig. Als aber im Jahre 1877 Conze die Leitung der Berliner Skulpturensammlung übernahm, erregten diese Fragmente sein besonderes Interesse. Sie wurden als Teile einer großen Gigantomachie erkannt, und mit ihnen die Stelle des Ampelius c. 14 in Beziehung gebracht, der in seinem Verzeichnis der Wunderwerke einen mächtigen, 40 Fuß hohen Marmoraltar zu Pergamon erwähnt, dessen ausgedehnter Skulpturenschmuck eine Gigantomachie darstellt. Die dadurch gewonnene Erkenntnis, daß es sich hier um ein in antiker Zeit in die Reihe der Weltwunder eingereihtes Werk handle, in dem die theologische Forschung den pergamenischen »Satansthron« der Offenbarung Johannis (2. 13) wiedererkannte, hat den Anstoß geboten, der Humanns Wunsch die glänzende Erfüllung gab. Er begann damit, die Mauer abzubrechen, die ihm die ersten Fundstücke geliefert hatte, und nun zeigte es sich, daß sie aus auf die hohe Kante gestellten Blöcken der Gigantomachie bestand; ein großer Teil derselben war somit

auf den ersten Anhieb gefunden. Weitere eingehende Arbeiten haben die möglichste Vervollständigung erzielt.[1] Es bleibt ein unvergänglicher Ruhmestitel der Leiter dieser Ausgrabungen, in deren Reihe bald auch Dörpfeld sich stellte, daß sie sich nicht mit dem herrlichen Funde des Werkes, das fast mühelos gewonnen ward und durch welches das Berliner Museum sofort auf die allererste Stufe erhoben wurde, begnügten, sondern in unermüdlicher, auch derzeit noch nicht beendeter Arbeit die gründliche Erforschung und Aufdeckung der Reste der alten Attalidenresidenz durchgeführt haben. Die wissenschaftlichen Ergebnisse derselben reichen weit über die Grenzen der antiken Kunstforschung hinaus, und doch hat gerade der jüngste Fund der Kopie des Hermes des Alkamenes gezeigt, wie ergebnisreich sie auch für diese geworden sind.

Der Altar stand auf einer großen künstlich geschaffenen Terrasse am westlichen Abhange des Stadtberges unterhalb des Altartempels und oberhalb der Agora, die wohl schon vorher ein heiliger Bezirk gewesen ist, doch mußte sie zur Aufnahme des Prachtbaues etwas vergrößert werden. Die Rekonstruktion desselben, die Richard Bohn ausgeführt, hat der Nachprüfung seines Nachfolgers in allem Wesentlichen standgehalten; sie findet ihren monumentalen Ausdruck in der im Berliner Pergamon-Museum ausgeführten Wiederherstellung.[2] Der Unterbau des Altars ruhte auf vier Stufen; ihn umgab auf allen vier Seiten und an den Treppenwangen, auf einem zweieinhalb Meter hohen Sockel und von einem kräftigen Gesims überragt, die Darstellung der Gigantomachie, von der uns nur etwas über zwei Drittel erhalten sind, in einer Gesamtlänge von mehr als 120 m, und einer Höhe von 2 m 30 cm. Die von Bohn gegebene Anordnung einer Säulenhalle längs der Treppenwange hat sich bestätigt, doch enthielt sie nur 13 statt der 14 von ihm angesetzten Achsen. Es kann kaum mehr

[1] Die Geschichte der Entdeckung des Pergamener Gigantenaltares ist in der von der Generalverwaltung der Berliner Museen herausgegebenen Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon, I. Gigantomachie, zweite Auflage S. 1 ff., erzählt, wo auch die einschlägige Literatur verzeichnet ist. Von dieser sind die eingehenden Berichte über die Ergebnisse der Ausgrabungen: Vorläufiger Bericht von A. Conze, C. Humann, R. Bohn, H. Stiller, G. Lolling und O. Raschdorf, Berlin 1880. Jahrb. d. königl. preuß. Kunstsammlungen Bd. I., II. vorl. Bericht von Conze, Humann und Bohn 1880—1881, Jahrb. III d. Kunsts., III. vorl. Bericht von Humann, Bohn und M. Fränkel, Berlin 1888. Jahrb. d. Kunsts. Bd. X, hervorzuheben. Die neuesten Resultate der Ausgrabungen, die Arbeiten zu Pergamon 1902–3: W. Dörpfeld, Br. Schröder, H. Schrader, W. Kolbe und W. Altmann, Ath. Mitt. XXIX (1904) S. 113 ff. und von Jakob Schrammen, Arch. Jahrb. XVIII (1903) Anz. S. 205 f. Die offizielle Ausgabe Bd. III_1 der Altertümer von Pergamon »Der große Altar, der obere Markt von Jakob Schrammen«. Text und Tafelband 1906 sind zu spät erschienen, um hier eingehend benutzt werden zu können, doch nötigen seine Ergebnisse keineswegs zu einschneidenden Änderungen.

[2] Eine dankenswerte Ausgabe desselben liegt vor: Die Skulpturen des Pergamon-Museums in Photographien. Berlin, G. Reimer 1903.

daran gezweifelt werden, daß der Telephosfries ihren Innenschmuck gebildet hat. Die Weihinschrift des Baues ist nur fragmentarisch erhalten, es fehlt sowohl der Name des weihenden Königs wie die Adresse, an welche die Stiftung gerichtet ist. Doch darf die Ergänzung des ersteren als Eumenes gesichert erscheinen, und mindestens als sehr wahrscheinlich können Zeus und Athene Nikephoros als die Götter bezeichnet werden, denen er »zum Dank für alle erwiesenen Wohltaten« den Prachtbau gestiftet hat.[1] Dafür spricht die Stellung, die diese Gottheiten in dem Friese einnehmen, wie manche Analogie aus dieser Zeit. Die Reste der Inschrift lassen es kaum fraglich erscheinen, daß diese großartige Widmung ihren Anlaß hat in der großen Machterweiterung, die Eumenes seinem Reiche durch den Friedensschluß vom Jahre 188 erworben hat. Indessen war er doch die nächsten Jahre bis 183 mit dem Krieg gegen Prusias von Bithynien und dem Aufstand der Gallier zur Sicherung des Erworbenen genug beschäftigt, und so mag denn der Ansatz von 183—164, in welcher Periode er sich fast unangefochten auf der Höhe seiner Macht erhielt, der wahrscheinlichste sein. In diese Zeit wird der größte Teil der von ihm geschaffenen Bauten und Stiftungen fallen, die der Großmachtstellung von Pergamon den künstlerischen Ausdruck geben sollten. Zum bildlichen Schmuck des Altars griff er auf väterliche Traditionen zurück, aber von den Kampftypen des attalischen Weihgeschenkes paßte für dieses den Göttern geweihte Werk doch nur ihr Kampf mit den Giganten; die zweite bildliche Darstellung dieses Altares, der Telephosfries, der den mythischen Gründer des Reiches verherrlicht, dient auch mit zur Verherrlichung der Taten des Stifters. Die Namen der Götter waren auf dem Gesims, dessen einzelne Blöcke mit Versatzmarken versehen waren, die ihrer Gegner wie die der Künstler an dem Gliede unter den Friesplatten angebracht. Leider sind die letzteren nur spärlich und fragmentarisch erhalten, so daß aus ihnen über den eigentlichen Meister des Werkes keinerlei Aufschluß zu gewinnen ist. Die Darstellung kulminiert an der Ostseite in den beiden »Platten« (wir gebrauchen den Ausdruck, obschon jede aus mehreren Blöcken zusammengesetzt ist), die Zeus und Athena im Kampfe zeigen, und endet im Westen an den Treppenwangen. Beide Platten ragen auch durch die Meisterschaft der Komposition als die Hauptstücke der gesamten Darstellung hervor und bekräftigen die Vermutung, daß ihren Kämpen vor allem der Altarbau galt.[2] Der gewaltige, von höchster Energie durchzuckte Körper des Götterkönigs wird durch

[1] Fraenkel, Die Inschriften von Pergamon I, Nr. 69.

[2] Die Zeusplatte, Beschreib. S. 28. Pergamonmus. Nr. 15. Collignon II, Tf. XII. Kunstg. in Bildern Tf. 77, 3.

die Gewandung, die den Unterleib verhüllt und den Oberleib drapiert noch wirksamer hervorgehoben. Mächtig ausschreitend schüttelt er mit der Linken die Ägis, während seine Rechte den Blitz schleudert. Von seinen drei Gegnern ist der zu seiner Rechten, vom flammenden Strahl in den Schenkel getroffen, hingestürzt; auch der vor ihm bricht zusammen, und nur der schlangenfüßige Gigant Porphyrion, dem sein Wurf gilt, wehrt sich noch gegen den Adler, der seine Krallen in den Kopf der Schlange schlägt, die eins der Beine des Giganten bildet. Dieser erscheint vom Rücken gesehen, der Gigant vor ihm in Vorderansicht und der dritte im Profil, ein Wechsel, der in dem Reichtum dieser Darstellung eine feine Wirkung hervorruft. Zur Athenaplatte[1] lenkt ein gefallener Gigant im Panzer hinüber; Athena faßt den jugendlich schönen, doppelt geflügelten Alkyoneus, den ihre Schlange umschnürt und beißt, bei den Haaren, um ihn von dem Orte zu entfernen, wo er unsterblich war, da ihn Ge geboren hatte. Diese steigt aus der Tiefe mit flehender Gebärde auf, aber schon schwebt Nike auf ihre Herrin zu, deren Sieg verkündend. Die stark an den Laokoon erinnernde Situation des jungen Giganten hat zu Erörterungen Anlaß gegeben, denen derzeit der Reiz der Kontroverse fehlt.

Wir nehmen nun unsern Weg von der Zeusplatte nach der südlichen Treppenwange zu, um ihn dann von der Athenaplatte nach der nördlichen fortzusetzen. Neben Zeus und in enger Gemeinschaft mit ihm hat Herakles gekämpft, von dessen Löwenhaut noch ein Stück in die Szene hineinreicht, er selbst ist leider verschwunden.[2] Hinter ihm kommt über einen Leichenhaufen ein geflügeltes Viergespann dahergesaust; es ist der von den Winden gezogene Wagen, mit dem Zeus durch die Lüfte fuhr, der Sage nach zum Kampfe gegen Typhon. Von kämpfenden Göttern folgen dann Hera und Hebe, denen Hephaistos zugesellt war, den die gemeinsame Gefahr mit seiner alten Gegnerin versöhnt hat. Doch sind von den Göttinnen nur spärliche Reste vorhanden, während der Gott und die ihm mit den Moiren folgende Demeter (?) völlig verschwunden ist. Der Rest der Ostseite enthält die Kämpfe von Apollo, Leto, Artemis und Hekate, die den Schluß bildet.[3] Apollo und seine Schwester greifen ihre Gegner mit dem Bogen an, während Leto, als Mittelfigur komponiert, dem lüsternen Tityos, der geflügelt und an Stelle der Finger und Zehen mit Vogelkrallen versehen ist, in höchster Erregung die Fackel ins Gesicht stößt. Apollo erscheint

[1] Beschreib. S. 29. Pergamonmus. Nr. 15. Collignon II, S. 523 Abb. 272. Kunstg. in Bildern Tf. 71, 2. Kekule, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon Tf. I. Trendelenburg. Die Laokoongruppe und der Gigantenfries Tf. 1.

[2] Beschreib. S. 27. Pergamonmus. Nr. 14.

[3] Beschreib. S. 24 u. 23. Pergamonmus. Nr. 13 u. 12, letztere auch Collignon II, S. 521 Abb. 271.

auch in dieser Situation in strahlender Schönheit. Artemis ist in einem geradezu dramatischen Moment dargestellt. Sie tritt mit dem rechten Fuß auf die Leiche eines jugendlichen Giganten, ihr Hund hat einen bärtigen schlangenfüßigen Gegner im Nacken gefaßt und umgerissen, nun steht sie drohend dem in edler Schönheit gebildeten jungen Giganten Otos, der einst um sie gefreit hat, Aug in Aug gegenüber; er scheint durch den Anblick der Göttin entwaffnet zu sein; für einen Augenblick wenigstens ist die Wut des Kampfes zum Stehen gebracht. Hinter ihm kämpft die dreigestaltige Hekate gegen einen schlangenbeinigen Giganten, der einen Felsblock gegen sie hebt, ihr Hund beißt ihn ins Bein, die Schlangenköpfe züngeln erregt gegen die Göttin. Das Monströse ihrer Bildung hat der Künstler so geschickt verdeckt, daß es dem Beschauer leicht entgehen kann, aber auch dem bärtigen Giganten hat er ein zwar von Schmerzen verzerrtes aber edles Antlitz verliehen.[1] Die Darstellung biegt nun nach Süden um, wo anschließend die Mutter der Hekate, Asteria, unterstützt von einem der Hunde der Tochter neben ihrer Mutter, der mit einer Fackel anstürmenden Phoibe kämpft. Es sind zwei außerordentlich bewegte Gruppen.[2] Neben der Tochter des Uranos ist ihre Schwester Themis zu sehen, von deren Kampf uns nur ein Fragment erhalten ist; dann folgt Vater Uranos selber[3] als alter Mann von edlen Zügen, mit Flügeln ausgestattet, auf denen ein großes Doppelauge in leicht verständlicher Symbolik sich befindet; mit gezücktem Schwert versetzt er seinem niedergestürzten Gegner den Todesstoß. Neben ihm kämpft ein ihm eng verbundenes Geschwisterpaar, Aither und Hemera, von dem die letztere fast ganz verloren ist. Aither, ein kräftiger Jüngling, hat einen Gegner von ganz seltsamer Erscheinung gepackt. Der Gigant »Leon« ist löwenköpfig, seine Arme sind gewaltige Tatzen, die Beine schlangenförmig. Nun folgen Gestalten, deren Wesen mit Uranos und den Seinen eng verbunden erscheint, es sind Himmelgötter in realerem Wortsinne. Voran eilt Eos hoch zu Roß in anmutiger Haltung, in der Rechten eine Waffe schwingend, über einen gefallenen Giganten hinweg einer Frauengestalt zu Hilfe, die mit einem rein menschlich gebildeten Gegner im Zweikampf begriffen ist:[4] es wird wohl die Mutter der Tagesgestirne, Theia, sein. Ihren Sattel bildet ein Tierfell, sie lenkt mit der Linken ihr Reittier. Die Frische der Erscheinung ist an dieser geschmackvoll drapierten und meisterhaft gearbeiteten Gestalt geradezu wesenbezeichnend. Helios auf seiner Qua-

[1] In Abgüssen verbreitet; in Einzelabbildung Kekule a. a. O. Tf. II. Kunstg. in Bildern Tf. 71. 4.

[2] Beschreib. S. 22. Pergamonmus. Nr. 11. Collignon II, S. 521 Abb. 270.

[3] Beschreib. S. 21 u. 20. Pergamonmus. Nr. 10.

[4] Beschreib. S. 19. Pergamonmus. Nr. 9. Die Eos allein Collignon II, S. 520 Abb 269.

driga,[1] in dem traditionellen langen Gewande des Wagenlenkers, den Strahlenkranz im Haar, fährt wie aufsteigend hinter einer diskret angedeuteten Felshöhle hervor und schwingt seine Leuchte als Waffe gegen einen Giganten, der sich seinem Viergespann drohend in den Weg stellt. Den Abschluß der Gruppe bildet abermals eine Reiterin; es ist Selene, die im Abstieg den Kopf ihres Rosses nach der Heliosquadriga wendet. Auch ihre Waffe wird die Fackel gewesen sein, deren Brandspuren sich noch an dem Giganten der folgenden Gruppe erhalten haben.[2] Dieser ist eine der phantastischsten Gestaltungen des ganzen Frieses. Der massige Körper, den Schlangenfüße tragen, zeigt eine Mischung in der Art des alten Miniotaurostypus, doch in umgekehrtem Verhältnis. Das Stiermäßige ist auf den Leib beschränkt, nur Ohren und Hörner am menschlichen Kopfe mahnen daran. Dadurch ist eine geradezu elementare Kraft zum Ausdruck gebracht, brüllend stößt er nach einem Gegner, in dem wir Kadmilos vermuten dürfen, da die robuste Gestalt, die gegen den Stiergiganten den Hammer schwingt, durch diesen als Kabir kenntlich wird. Den Abschluß der Südseite bildet die auf ihrem Löwen heransprengende Kybele, die einen Pfeil aus dem Köcher zieht, um ihn gegen den Unhold abzuschießen; ihr eilt eine weibliche Gestalt voraus, in der man Adrasteia vermutet. Diese hervorragende Stelle ward der Kybele als der großen Herrin Pergamons und des phrygischen Gebirges zugewiesen. Nun biegt die Darstellung zur Treppenwange um. Ein Adler mit dem Blitzbündel fliegt von da zur Mutter seines Herrn, Rhea, hinüber,[3] die hinter ihrem Löwen heraneilt, der einen menschlich gebildeten Giganten im Sprunge angefallen und zu Boden geworfen hat. Ihr gegenüber kämpft Dionysos in Begleitung seines Panthers und eines klein gebildeten Paares von Satyrn mit geschwungenem Thyrsos gegen einen verschwundenen Giganten (wohl Eurytos), den er mit der Linken gefaßt haben muß. Der Gott, dessen mit Efeu bekränztes Lockenhaupt leider arg verstümmelt ist, erscheint in aufgeschürztem Jagdkostüm wie Artemis, auch mit den gleichen Stiefeln, doch läßt er seinen Mantel im Winde flattern, während diese ihn eingerollt trägt. An der nun einsetzenden Treppenwange war dem Dionysos brüderlich Hermes angereiht, der die Tarnkappe des Hades in diesem Kampfe trug und unsichtbar den Giganten Hippolytos und den vieläugigen Argos zugleich bekämpft; nur wenige Bruchstücke sind uns von dieser Szene erhalten.[4] Den Rest

[1] Beschreib. S. 18 u. 17. Pergamonmus. Nr. 8.

[2] Beschreib. S. 15. Pergamonmus. Nr. 7.

[3] Beschreib. S. 14. Pergamonmus. Nr. 6. Die Dionysosgruppe allein Collignon II, S. 519 Abb. 268.

[4] Beschreib. S. 13.

der Treppenwange nimmt das alte Gefolge des Hermes, die Nymphen, das heilige Geschlecht des Okeanos ein, die bis auf geringe Reste verloren sind; sie kämpfen gegen einen schlangenfüßigen geflügelten Giganten, der vor ihnen so weit zurückweicht, daß die Schlange, in die sein rechtes Bein endigt, sich die Treppe hinaufwindet; hier krallt ein Adler, den Raum füllend, sich in ihren Unterkiefer ein.[1] Der Gigant hält sein umgeknüpftes Tierfell wie einen Schild vor und scheint sich gegen die Nymphen mit einem Steine gewehrt zu haben. Die vortreffliche Arbeit dieser Gestalt, deren Tierfell namentlich eine staunenswerte Ausführung bis ins letzte Härchen zeigt, macht es uns sehr erwünscht, den Namen des Meisters kennen zu lernen, dessen Inschrift hier ihren Platz gefunden hat. Theorretos, vermutlich von Pergamon, wird diese ganze Treppenwange gearbeitet haben, aber bei den geringfügigen vorhandenen Resten bleibt uns für die Würdigung seiner Leistung eben nur diese eine Gestalt.

Wir nehmen nun unseren Weg, indem wir, zu der Athenaplatte zurückkehrend, zunächst den Rest der Ostseite betrachten, der des Ares Großtat schildert, aber leider nur arg fragmentiert erhalten ist. Zu sehen sind eigentlich nur die beiden feurigen, sich hochaufbäumenden Rosse seines Wagens.[2] Er war von demselben abgesprungen, ähnlich wie Zeus von seinem Gespann, dem dieses ein künstlerisches Gegengewicht bietet, und stößt eben einen Gegner nieder; wie der Wagen der Winde über einen Leichenhaufen dahinrast, so hat auch jener die gleichen Spuren auf seinem Wege zurückgelassen, der es von Norden her führt. Die Nordseite eröffnet Aphrodite vor zwei bereits hingestreckten Giganten, deren Lage und Verwundung darüber keinen Zweifel läßt, daß sie nicht vom Schwerte der Göttin gefallen sind. Sie tritt bloß mit ihrem linken Fuß auf das Gesicht eines der beiden. In dieser wenig ruhmvollen, aber ihrem Wesen gar wohl anstehenden Rolle haben wir die Göttin schon in der Gigantomachie des Knidierschatzhauses kennen gelernt,[3] und wenn dieser Zug in fast gleicher Fassung an dem durch Jahrhunderte geschiedenen Bildwerke wiederkehrt, so muß er wohl zum eisernen Bestande der Dichtung gehört haben. Oberhalb der Göttin schwebt ihr Eros, welcher kriegerisch mit seinem Bogen nach dem Schlangenkopf des jugendlich schönen geflügelten Giganten schießt, der in seinen Händen einen gewaltigen Felsblock gegen Dione, Aphroditens Mutter, schleudert. Nun schließt sich eine neue Götterreihe an, die mit dem Dioskurenpaar beginnt;[4] ihm, als den Zwillingen des Sternenhimmels, folgt eine weitere Gruppe von Sternbildern,

[1] Auf der gleichen Seite der Beschreibung. Collignon S. 518 Abb. 267.
[2] Beschreib. S. 30. Pergamonmus. Nr. 17.
[3] Beschreib. S. 31. Pergamonmus. Nr. 18. Bd. I, S. 174.
[4] Beschreib. S. 32. Pergamonmus. Nr. 19.

die unter der Führung der Nacht kämpfen und den Tagesgottheiten der Südseite auch in ihrer räumlichen Anordnung entsprechen. Polydeukes holt vorschreitend zum tötlichen Stoß gegen den zu Boden gestürzten menschlich gebildeten Lynkeus aus, während dessen Bruder Idas den jüngeren Kastor zu überwältigen scheint, wie er ihn denn der Sage nach getötet hat. Es ist eine höchst wirkungsvolle Gruppe, zu der diese beiden Gegner vereint sind. Der grimme Schlangenfüßler hat den Leib des Kastor fest umschlungen, hebt ihn vom Boden, preßt ihn an sich und beißt ihn in den linken Arm; während die Schlangenbeine seine Füße umschlingen, zischt einer der Schlangenköpfe gegen den Kopf des Kastor, der sich mit Schild und Dolch vergebens aus der Umklammerung zu befreien strebt. Ein willkommener Fund hat uns ein nahes Analogon dieser Gruppe in plastischer Rundbildung geboten.[1] Es folgt die arg verstümmelte, prächtig bewegte Gestalt des Orion, der, mit einem Fell umgürtet über eine Gigantenleiche hinwegschreitend, einen Baumast gegen einen vom Rücken gesehenen menschlich und edel gebildeten Giganten schwingt. Einen schlangenfüßigen neben ihr hat die Parthenos, das Sternbild der Jungfrau, geflügelt ereilt;[2] sie tritt auf einen seiner Schlangenfüße, ihre gehobene Rechte führt den tödlichen Stoß, während ihre Linke wahrscheinlich eine flammende Ähre, das Sinnbild ihres hellsten Sternes, an den Kopf des Gegners hält; dessen schmerzverzerrtes Antlitz verdeutlicht die Qual, die ihn aufschreien macht. Das nächste Gegnerpaar[3] stemmt die Schilde gegeneinander, der Gott schwingt ein Schwert, der gepanzerte vom Rücken gesehene Gigant einen Wurfspeer, zwischen beiden liegt ein sterbender jugendlicher Gigant Man hat den göttlichen Kämpfer, der einen Stern an der Brust trug (wohl den Arkturos), mit großer Wahrscheinlichkeit als Bootes erkannt. Nun tritt in glücklicher Erhaltung und strahlender Schönheit die Gestalt der Nacht selbst in wallendem Gewande auf. Weit ausschreitend faßt sie ihren ins Knie gestürzten Gegner, der wiederum in Rückansicht erscheint, am Schilde, den sie ihm entreißen will, während ihre erhobene Rechte einen von einer Schlange umwundenen Topf gegen ihn schwingt. Sie hat diese seltsame Waffe vom Himmel herabgenommen. Es ist das Sternbild der Hydra mit dem Krater. Ihr folgen ihre Töchter, die Erinnyen.[4] Eine Schlange, die noch in ihre Platte hinüberzüngelt, hilft uns über die Lücke notdürftig hinweg, denn von der ersten Erinnye ist nur der Lanzenschaft erhalten. Die zweite, eine jugendliche Jägerin, nimmt an dem Kampfe

[1] Furtwängler, Arch. Zeit. 1881 S. 161 f. Michaelis, Anc. marbl. Wilton House Nr. 5. Clarac 463. 2 R.

[2] Beschreib. S. 33. Pergamonmus. Nr. 19, 20.

[3] Beschreib. S. 35. Pergamonmus. Nr. 20.

[4] Beschreib. S. 36. Pergamonmus. Nr. 21.

keinen Anteil, während die dritte einen bärtigen Schlangenfüßler gepackt hält, der, unbewehrt, flehend zu ihr aufblickt und sich von ihr loszumachen sucht; schonungslos stößt sie mit dem Schwerte zu. Dem Dreiverein der Erinnyen folgt der der Gorgonen,[1] denen sie wesensverwandt sind, und deren Wohnsitz die Theogonie jenseits des Meeres in den Westen, wo die Nacht aufzieht, verlegt. Dem entspricht ihre Stellung am Altare, aber ihre Schreckgestaltung ist in der Zeit, die auch die Gorgonenfratze verklärt hat, rein menschlicher Bildung gewichen. Die erste mit wirrem langen Haar setzt ihren Fuß auf die Hüfte eines zu Boden gesunkenen, edel gebildeten Gigantenjünglings und bohrt ihm den Speer in die Brust. Die zweite stößt einen Schlangenfüßler nieder, während sie vom Kopf des Schlangenbeins des Giganten der nächsten Platte angefallen wird. Äußerst wirkungsvoll ist diese Kampfgruppe. Die dritte Schwester, Medusa selber, ist ruhigen Schrittes herangetreten, vor ihr ein Löwe, der einen menschlich gestalteten Giganten angefallen hat und zerfleischt. Sie zückt die Lanze gegen einen geflügelten Giganten, er fällt ihr jedoch in dieselbe und nun richtet sie ihren verderbenbringenden Blick auf den Gegner. Die letzte Platte der Nordseite nahm Poseidon ein, der die Reihe der Kämpfer aus seinem Reiche eröffnet.[2] Der nur in Resten erhaltene Gott stand auf einem von zwei prächtig gebildeten, sich hochaufbäumenden Hippokampen gezogenen Wagen, der durch das Meer fuhr, das Wellen und ein großer Fisch verdeutlichen. Er steht vorgebeugt, einen Delphin auf der die Zügel haltenden Linken, und schwingt seinen Dreizack gegen den Giganten (Polybotes?), der mutig das Gespann anfällt. Den Übergang zur westlichen Treppenwange eröffnet Poseidons Sohn Triton.[3] Diese Mischgestalt aus Mensch-, Pferd- und Fischbestandteilen mit mächtigen, aus Flossen gebildeten Flügeln hat mit den Windungen seines Fischleibes einen in die Knie gesunkenen Giganten umringelt und sprengt nun einen zweiten jugendlichen Giganten an, der, niedergesunken, doch noch mit dem Schwert zu einem Hiebe gegen ihn ausholt; ihm eilt ein bärtiger, menschlich gebildeter Gigant mit als Schild vorgestrecktem Löwenfell zu Hilfe, und damit kommt auch der menschliche Teil des Poseidonsohnes in Aktion. Neben ihm kämpft seine Mutter Amphitrite gegen einen Schlangenfüßler, der ihr in die ihm drohende Lanze fällt. Künstlerisch bildet diese Gruppe mit der voraufgehenden trotz ihrer Mannigfaltigkeit eine geschlossene Einheit. Auf Amphitrite folgt ihr Elternpaar Nereus und Doris,[4] von denen sich nur die letztere lebhaft am Kampfe beteiligt. Sie hat einen jungen Schlangenfüßler an

[1] Beschreib. S. 36 u. 37. Pergamonmus. Nr. 21 u. 22.
[2] Beschreib. S. 38. Pergamonmus. Nr. 22.
[3] Beschreib. S. 39. Pergamonmus. Nr. 23.
[4] Beschreib. S. 40 u. 41. Pergamonmus. Nr. 24.

den Haaren gefaßt und tritt auf eine seiner Beinschlangen. Er ist waffenlos und sucht vergebens sich der Göttin zu entwinden, die den Todesstoß führt. Den Schluß macht passend Okeanos und Thetis im Kampfe gegen zwei kleinere Giganten, die vor dem zum Schlage erhobenen Ruder des Gottes die Treppe hinauf flüchten. Okeanos ist eine prächtig gebildete und bewegte Gestalt, die die Reihe der Götter würdig beschließt. Der vordere Gigant ist menschlich gestaltet, der zweite vom Rücken gesehen ein Schlangenfüßler, und wiederum füllt ein Adler wie am entgegengesetzten Ende und in gleicher Tätigkeit auch hier die letzte Ecke. Da nun an der andern Seite die Nymphen, die Sippe dieses Gottes, erscheinen, setzt die Darstellung über die Enden hinüber und schließt sich zu einem einheitlichen Ganzen zusammen.

Es ist ganz selbstverständlich, daß einer Komposition von so gewaltigem Umfang und überreichem Inhalt ein genaues Programm zugrunde gelegen haben muß, das die Rangordnung der Himmlischen wie die rechten Namen der Giganten festgelegt haben wird. In den Beischriften besitzen wir noch einen Niederschlag desselben. Der Redaktor muß in dem Gelehrtenkreise am Hofe des Königs gesucht werden. Er hat seines Amtes trefflich gewaltet und die literarischen Überlieferungen der Sage gut beherrscht. Zudem konnten wir die erhaltenen Fragmente dieser, besonders die gedrängte Schilderung der Gigantenschlacht in Apollodors Bibliothek (1. 6. 2.) in überraschender Weise zur Deutung des Frieses heranziehen und auch Züge bemerken, die auf alte epische Überlieferungen zurückgehen. Auch die zeitgenössische Himmelsforschung hat der Redaktor benutzt durch die Einführung der Sternbilder in die Reihe der Kämpfer, für die der anordnende Künstler den rechten Platz gefunden hat. Es war die Zeit, die den statuarischen Typus des die Himmelskugel mit ihren Sternbildern tragenden Atlas geschaffen hat, dessen Züge an die Gestalten des Pergamener Altars so lebhaft erinnern,[1] eine Zeit, da astronomische Fragen im Vordergrund des gelehrten Interesses standen. Einheitlich ist auch der künstlerische Generalplan, den freilich viele und sehr verschiedene Hände zur Ausführung brachten. Wir wissen von dem Schöpfer desselben nichts. Die nur zum Teil erhaltenen Künstlernamen[2] klingen alle unbekannt bis auf den einen Menekrates, und nur für den Meister Theorretos ließ sich das von ihm gearbeitete Stück ausfindig machen. Allem Anschein nach ist er Pergamener gewesen. Dieses Ethnikon ist uns noch in der Signatur des Orestes, des Sohnes des Orestes und bei einer ver-

[1] Wernicke in Pauly-Wissowa, Realenz. »Atlas« 3, III. Konrad Lange, Arch. Zeit. 1883 S. 81 ff. Friederichs-Wolters Nr. 1420. Helbig, Führer II², Nr. 894.

[2] Fränkel, Die Inschriften von Pergamon I, Nr. 70—85. Löwy Nr. 155 und Beschreibung S. 10 u. Tf. III.

stümmelten Signatur erhalten. Demnach haben einheimische Kräfte schon an diesem Werke einen bedeutenden Anteil gehabt, und wir dürfen annehmen, daß die Kunstpflege in Pergamon bereits reife Früchte getragen hatte. Aber es begegnet uns auch ein Athener, dessen Vatersname Athenaios lautet.[1] Wir kennen zwar keinen solchen, aber immerhin einen Athenaios selber; ein Name der uns auf ein blühendes attisches Künstlergeschlecht führt. Zwei Bruchstücke gehören zu einer Doppelsignatur, die nur in Fragmenten erhalten ist; die Reste des Ethnikons ιανοί weisen am wahrscheinlichsten auf Tralles als die Heimat des Künstlerpaares hin,[2] zumal von dort eine Reihe von Künstlern stammt, deren bekannteste die mit dem »Toro Farnese« in Beziehung stehenden Meister Apollonios und Tauriskos sind. Diese Söhne des Artemidoros haben sich nach des Plinius offenbar auf ihre Künstlerinschrift zurückgehender Nachricht als Adoptivsöhne des Menekrates bezeichnet, und es wird wohl erlaubt sein, in diesem den hier in Gemeinschaft mit Dionysiades erscheinenden gleichnamigen Meister, der sich Sohn eines Menekrates nennt, zu erkennen.[3] An ihrer Künstlerinschrift fehlt leider das Ethnikon, und da scheint doch neben Tralles noch Rhodos starke Ansprüche zu haben. Für letzteres schufen jene das Original des farnesischen Stieres, und dort erscheint auch das Institut der Adoption auf Künstlerinschriften. Nun kommt auf rhodischen Inschriften auch ein Menekrates, Sohn eines Dionysios, und ein Dionysios, Sohn eines Menekrates, vor.[4] Dadurch wächst die Wahrscheinlichkeit, daß die beiden hier gemeinsam tätigen Künstler in naher verwandtschaftlicher Beziehung gestanden haben und Rhodier gewesen sind. Aber leider können wir derzeit darüber noch nicht zu voller Klarheit gelangen, und da wir auch die Partie des Frieses, die diesen Künstlern zugewiesen ward, nicht zu bestimmen in der Lage sind, so hat die Untersuchung ihrer Meisterfrage bei diesem großen Kunstwerk ein wenig befriedigendes Ergebnis. Der Name des leitenden Künstlers scheint nicht erhalten zu sein; anderseits dürfen wir die uns noch kenntlich gebliebenen nicht bloß für die technische Ausführung ihres Anteiles verantwortlich machen. Es kann nicht wundernehmen, daß bei einem so umfangreichen Werke Konzeption und Ausführung des einzelnen nicht überall gleichartig und gleichwertig ist, und doch müssen wir die künstlerische Kraft dieser Zeit bewundern, die ein so herrliches Ganzes zu schaffen vermochte, dessen imponierende Wirkung auch im Altertum sehr deutliche Spuren hinterlassen hat. Uns hat es nach all den großen Leistungen, die

[1] Fränkel Nr. 72. Vgl. darüber den Anfang des nächsten Kapitels.
[2] Fränkel Nr. 76.
[3] Fränkel Nr. 70.
[4] van Gelder, Gesch. d. alten Rhodier S. 444 Nr. 23.

wir von der Kunst am Attalidenhofe in den Gallierdenkmalen und manchen anderen besitzen, aufs höchste überrascht, indem es uns eine Vorstellung von dem gewaltigen Können der Diadochenkunst des zweiten Jahrhunderts gewährt, die das Bild, das wir uns bis dahin von der geschichtlichen Entwicklung der hellenischen Kunst zu machen gewohnt waren, nicht nur als ein, wie wir wohl wußten, unzureichendes, sondern auch als ein völlig falsches erweist. Wir standen unter dem Eindruck der Generalpause, die Plinius gewiß nicht aus Eigenem vom Beginne des dritten Jahrhunderts bis gegen die Mitte des zweiten hin ansetzt, wenn wir auch Zweifeln gegen ihre Möglichkeit gelegentlich bescheidenen Ausdruck liehen. Nun aber stieg die verschmähte und vergessene Barockkunst der Antike in einem ihrer gewaltigsten Werke vor uns auf. Die Vorbereitung, die uns der gefallene Gigant vom attalischen Weihgeschenke für dessen Thema geboten hatte, erwies sich als völlig unzulänglich; es hat uns bloß den höfischen Sinn desselben verdeutlicht, als Gleichnis der irdischen Kämpfe der Attaliden. Ebensowenig bot die stattliche Reihe von Darstellungen desselben Mythos, die wir bisher kannten, eine wirkliche Analogie zu diesem großartigen Werk fürstlicher Prachtliebe. Gerade sein Umfang barg künstlerische Gefahren, die sich hier nicht in der Weise des Parthenonfrieses bewältigen ließen. Nur an den gegenüberliegenden Treppenwangen und auch dort nur insoweit, als es durch tektonische Vorbedingungen geboten war, findet eine Art von Responsion statt, in der gesamten übrigen Komposition ist von solchem Bemühen keine Spur, wenn man nicht die Stellung der Tages- und Nachtgottheiten als solche nehmen will, was sie in rein künstlerischem Sinne nicht ist. Die einzelnen Seiten bilden keine abgeschlossenen Teile, ihre Darstellungen gehen attaca über, und keine hat eine durchgehende Orientierung. Das Kampfgetümmel wogt hin und her; wie ermüdend müßte es wirken, wenn hier die hergebrachte Ordnung und Symmetrie festgehalten würden! Dagegen schließen sich manche Einzelbilder zur Gruppenwirkung zusammen, aber auch darin herrscht eine weit größere Freiheit als in früheren Tagen, wie vor allem das Zentrum der Komposition zeigt, die Zeus- und Athenaplatte mit dem anschließenden Gespann der Winde und die des Ares. Diese Tendenz waltet an der Nordseite und dem anschließenden Teil der Westseite vor; auch die Südseite weist in dem von den Reiterinnen Kybele und Eos umschlossenen Helios auf der Quadriga eine ebenso frei behandelte Partie auf. Gerade hier läßt sich besonders deutlich zeigen, wie bewußt die Künstler dieses Frieses sich der Gefahr waren, die eine genauere Entsprechung ihrer Komposition bringen mußte. Dem stierköpfigen Unhold, mit dem der Kabir in der Nähe der Kybele kämpft, entspricht der löwenköpfige, mit dem Aither neben Eos ringt. Der

älteren Weise nach würde diese letztere Gruppe vor die Reiterin gesetzt worden sein, wie jene erste; hier wird sie transponiert, und damit bleibt der Fluß des Ganzen ungehemmt.

Von der Eintönigkeit, die dem Typus der Gigantomachie in alten Zeiten anhaftet, und die bei so großer räumlicher Ausdehnung von verderblicher Wirkung gewesen wäre, hebt sich diese polyphone Darstellung glänzend ab. Schon die Reihe der Göttergestalten zeigt einen bunten Wechsel. Der bescheidenste Gebrauch wird von dem nächstliegenden Mittel des bacchischen Thyasos gemacht. Dafür treten die Gestalten des Meeres bis zum Triton wirksam ein, und wenn auch die drastischen Mittel, die Erinnyen und Gorgonen gewährten, aus rein künstlerischen Gründen versagt blieben, so boten doch Uranos, Hekate, Kybele, Nyx interessante Probleme, deren treffliche Lösung wir bewundern. Aber auch die der Kunst seit altersher geläufigen Göttertypen sind durchweg in neuem und frischem Geiste individualisiert, dem man nicht viel von der überkommenen Fassung anmerkt. Schwieriger war es, die Giganten abwechslungsreich zu gestalten, zumal frühere Zeiten darnach kein Bedürfnis hatten, und auch in der Folge ähnliches bisher nicht hervorgetreten ist. Der Gigant vom attalischen Weihgeschenk ist leider vereinzelt geblieben. Seine rein menschliche, wenn auch wilde Gestalt findet keine volle Analogie auf diesem Friese; wie seine Genossen gebildet gewesen sein mögen, darüber fehlt uns jede Kunde, doch gehört der Typus des Schlangenfüßlers erst dieser Zeit an. Die Wandlungen, die er bis dahin durchgemacht hatte, haben seiner mythischen Struktur keine Rechnung getragen. Die archaische Kunst hat das Heer der Giganten nicht viel anders geschildert, als irgend ein anderes Heer. Es sind Hopliten, die gegen die Götter zu Felde ziehen, und die zahlreichen schwarzfigurigen Vasenbilder, der Giebel des Megareerschatzhauses in Olympia, die selinuntische Metope wie die glanzvolle Darstellung am Fries des Knidierschatzhauses in Delphi zeigen die Verbreitung dieses Typus über das gesamte hellenische Kunstgebiet. Mit Wehr und Waffe, aber in nackter Gestalt erscheinen sie im Giebel des Pisistratidentempels der Akropolis. Die spätere attische Kunst beginnt damit, ihnen gelegentlich ein Tierfell anstatt eines Schildes zu geben, aber statt ihre Nacktheit konsequent ins Gigantische weiter zu bilden, folgt sie auch hier ihrem angeborenen Schönheitssinn und schafft den Typus des Gigantenjünglings, der noch vor dem Ende des fünften Jahrhunderts auftaucht. Sie nutzt zunächst differenzierend noch die früheren Typen aus, selbst den vollgewaffneten, und neben dem Jüngling erscheint der bärtige Gigant; trotz Pantherfellen und Fackeln, Baumstämmen und Steinen sind es jedoch gegen die phantasievollen Schöpfungen dieses Frieses gehalten recht zahme Gesellen. Den geflügelten schlangenfüßigen Dämon hat die Barockkunst

der Antike nicht erst erschaffen müssen, den kannte schon die archaische Zeit; dort war er für Typhon in Verwendung, und jener, der mit seiner Gattin Echidna als Gegenstück zu den Tritonen den Thron des amykläischen Apollo getragen hat, mag wohl phantastisch genug ausgesehen haben; auch am Boreas, der auf der Kypsele die Oreithya raubt, hat Pausanias die Schlangenfüße konstatiert, seine Beflügelung war selbsverständlich. Der Anlaß, die Giganten schlangenfüßig zu bilden, war durch ihre Abstammung als Söhne der Erde geboten, wie denn auch der erdgeborene Kekrops als Vertreter des attischen Autochthonentums von alters so gebildet ward. Indessen, nicht bloß in der Rezeption, sondern vor allem in der Umbildung dieses Requisites offenbart sich der Geist der neuen Zeit. Die Schlange wird naturalistisch durchgebildet und mit selbständigem Leben erfüllt; es wird nicht mehr von ihr Leib verwandt, der nur zur ornamentalen Schnörkelzier taugt, sondern sie wächst nunmehr organisch aus dem Menschenleib heraus, hat einen Kopf und erhält damit eine ganz neue Funktion. Die Schlangen sind dadurch zur furchtbaren Waffe der Giganten geworden und nehmen am Kampfe selbständig Anteil. Welch ungemeinen Vorteil die Künstler aus diesem neuen Gedanken ziehen konnten, zeigt der Fries an allen Stellen. Das Eingreifen züngelnder und zischender Schlangenköpfe steigert das dämonische Element, zumal sonst die Mittel, mit denen die Giganten den Krieg führen, gar zu primitiver Art sind. Auch führt es dazu, die Tiere der Götter wirksam eingreifen zu lassen, eine Rolle, die hier allerdings neben den Hunden der Hekate bloß den Adlern des Zeus zufällt, die sich infolgedessen vervielfachen müssen. Ein weiteres Mittel der Belebung der Darstellungen boten die so verlaufenden Schlangenbeine durch ihre äußerst naturalistisch und in reicher Variierung verwendeten Windungen und Ringelungen, und wenn nun im Kampfgewühl Götter ihren Fuß auf eine Schlange setzen, so ist das wirksamer als die alte Manier auf den Knöchel zu treten. Auch die Beflügelung steigert den dämonischen Eindruck; wie fein die Künstler ihre ornamentale Wirkung zu nutzen verstanden, zeigt am deutlichsten die Sorgfalt, die sie auf die wirksame Bildung der Flügel verwendeten, die ihresgleichen in den Eros- und Nikeflügeln einer früheren Zeit nicht haben. Man sollte nun voraussetzen, diese neue wirksame Umbildung des Gigantentypus fände sich im ganzen Friese, etwa mit kleinen Variationen ausgestaltet, durchgehends. Statt dessen sehen wir zunächst hier seinen ganzen Werdegang nochmals an uns vorüberziehen. Der alte Hoplitentypus erscheint sonderbarerweise in der modernsten Umgebung in einem der Gegner, die mit den Sternbildern kämpfen, der Typus der nackten Kämpfer mit Helm und Schild mehrfach, am schönsten in dem der Artemis entgegentretenden Otos, und an rein menschlichen und ungerüsteten

jugendlich edlen Gigantengestalten, unter denen auch ab und zu ältere in gleicher Bildung erscheinen, ist in dem Fries kein Mangel. Aber auch Flügel und Schlangenfüße dienen hier, den Reichtum an Gestaltungen zu vermehren und Abwechslung in die Darstellung zu bringen. Mit Flügeln allein ist nur ein jugendlicher Gigant, der Alkyoneus der Athenaplatte ausgestattet. Von der Schlange der Göttin umwunden, mußte er auf ein angewachsenes Schlangenpaar verzichten, es wäre sonst ein unleidlicher Knäuel geworden; aber ihm die Flügel zu lassen, war durch das Flügelpaar der Nike wiederum künstlerisch geboten. Diese herrliche Schöpfung steht an bevorzugter Stelle, doch hat die von dieser Platte ausgehende Partie bis zum Schlusse eine ganze Reihe idealer Giganten, die noch stark unter dem Banne des Attizismus stehen, während die längere von der Zeusplatte ausgehende Partie keinen ähnlichen aufweist. Schlangenfüßige ungeflügelte Giganten sind häufig, besonders sind die älteren so gebildet, jugendlich nur zwei auf der sich im Westen an die Nordseite anschließenden Treppenwange. Weit über die bisher geschaffenen Typen hinaus geht die kleine Reihe der phantastischen Mischbildungen, in denen sich der Geist einer neuen Zeit am deutlichsten kündet, und besonders bezeichnend ist, daß diese Unholde individuell ausgestaltet wurden und keinerlei Tendenz zu neuer Typenbildung zeigen; diese ist vielmehr in allem Wesentlichen bereits abgeschlossen. Wenn sich nun diese Gestalten sämtlich auf der von der Zeusplatte abgehenden Reihe finden, so darf das wohl ebensowenig als zufällig gelten, wie die damit im Einklang stehende gegensätzliche Erscheinung, die wir in der andern Reihe feststellen konnten. Diese Serie eröffnet Tityos, der von Leto bekämpft wird. Er ist geflügelt, aber in besonderer Art, mit aufgebogenen Fittichen; Hände und Füße sind zu Krallen gewandelt, und eine Schlange wächst ihm wie ein Silenschwanz aus dem Rückenansatz, seine wilde Begehrlichkeit ist damit drastisch vergegenwärtigt. Ähnlich, doch weit milder mit Anlehnung an den Typus der Seewesen ist der Gegner der Phoibe gebildet. Er ist rein menschlicher Gestalt, älter und doch geflügelt, aber seinen Federn sind Flossen beigemischt. Kurze schuppige Hörner heben sich aus dem gesträubten Haar, und langgeschnittene Tierohren vervollständigen die Annäherung. Des löwenköpfigen Giganten Leon wie des minotaurähnlichen Typhon haben wir schon gedacht und den Schwung der Phantasie bewundert, die solche Gebilde schuf. Sie sind der Zeit zu eigen geblieben und haben keinerlei Fortleben gehabt, wie sie eigentlich auch ohne Vorgeschichte sind. Die Antwort auf die Frage, wie das kam, finden wir auf der gegenüberliegenden Seite des Frieses. Die Gorgonenplatten haben den Prozeß der Vermenschlichung der dämonischen Gestalten an dem widerstandskräftigsten Typus, den die Antike besaß, gezeigt. Die

Gorgo ist zur herrlichen Frauengestalt geworden, und die einzige Mischbildung, die hier noch vorkommt, bleibt der Triton auf dem anschließenden Teil der Westseite, dessen elementares Leben älteren Datums und festerer Struktur ist als das der erdgeborenen Giganten.

Wir dürfen als Resultat dieser Auseinandersetzungen einen durchgehenden Unterschied zwischen den beiden Hälften des Altarfrieses als erwiesen erachten und werden die Erklärung dafür nicht nur in der Annahme verschiedener Hände, sondern auch verschiedener Strömungen, die die Kunst dieser Zeit durchziehen, suchen. Damit stehen auch die verschiedenen Beurteilungen, die das Werk erfahren hat, in näherer Beziehung. Zuerst waren es die an die moderne Barocke gemahnenden Züge, die das Interesse weiter Kreise hervorriefen und die Vorstellung erweckten, daß auch die hellenische Kunst eine ähnliche Entwicklung durchgemacht haben müßte wie die unserer Tage; diese so fruchtbare Erkenntnis war damals noch nicht so selbstverständlich, wie sie uns erscheint. Bei näherem Eingehen bemerkte man doch auch Züge, die an Wohlbekanntes erinnerten und mit den ersten nicht recht vereinbar schienen; sie haben sogar die Meister des Altars in den Verdacht gebracht, Archaisten gewesen zu sein. Indessen hat es mit ihnen ein anderes Bewenden. Sie bilden die Signatur des attischen Einflusses, den wir auf pergamenischem Boden um diese Zeit in steigender Bedeutung sahen, und der Elemente praxitelischer und skopadischer Art noch reichlich enthält. Daß dieses Überwiegen in ein klassizistisches Fahrwasser führt, hat die Folgezeit gelehrt, aber hier sind sie förmlich räumlich beschränkt. Auch darin liegt kein prinzipieller Gegensatz zur Barocke unserer Zeit, die gleichfalls Bestandteile der voraufgehenden Renaissancekunst mit sich führt und sie in ähnlicher Weise umformt, wie es die antike tat. Aber wichtiger als diese einen weiteren Ausblick eröffnende Frage ist für uns die nach der Heimat der antiken Barocke. Eine zuverlässige Antwort gibt es derzeit wohl kaum, denn sie in Pergamon selbst anzusetzen, dazu reichen die Monumente doch nicht aus, zumal wir gerade hier das Anwachsen des attischen Einflusses feststellen konnten. Nicht ohne Bedeutung hierfür scheint die gelehrte Strömung gewesen zu sein, die sich auch der Erforschung der alten Kunst berufsmäßig zugewendet und um diese Zeit in dieser Gegend ihren bedeutendsten Vertreter in Polemon von Ilion gehabt hat. Seine Heimat, die in der Nähe von Pergamon liegt, läßt auf persönliche Beziehungen zu dem Attalidenhofe schließen, und die Monumente wie die Sammlungen der Bibliothek zu Pergamon werden ihm wohl die erste Grundlage seiner Studien geboten haben. Der gelehrte Forscher, dem wir einen großen und besonders wertvollen Teil unserer literarischen Überlieferung verdanken, scheint, wie üblich, für die lebendige

Kunst seiner Zeit nicht sehr viel Verständnis gehabt zu haben und war der Barocke gewiß nicht hold, wie schon sein Verhältnis zu Myron zeigt,[1] der die zeitgenössischen Künstler so sehr interessierte. Wenn wir nun die von ihm favorisierte Richtung am Hofe in steigendem Einfluß erkennen, so mag er an diesem Wandel des Geschmackes wohl mit tätig gewesen sein. Mehr Wahrscheinlichkeit dürfte die Annahme haben, Rhodos sei der eigentliche Mittelpunkt der Barockströmung dieser Zeit gewesen. Dort treffen die Vorbedingungen hierfür zu, und daß die Fäden von da nach Pergamon hinüber reichen konnten, lehrt uns die Tätigkeit des Menekrates und seines Genossen am Altarfries, die, mögen sie auch allenfalls nicht in Rhodos heimisch gewesen sein, doch durch die Adoptivsöhne des ersteren damit in Verbindung kommen. Gewiß hat auch Pergamon wesentlichen Anteil an der künstlerischen Entwicklung dieser Zeit, allein die großen Aufgaben, die hier den Künstlern gestellt wurden, haben wohl eine heimische Kunstschule ins Leben gerufen, aber wohl kaum eine heimische Kunst.

Unsere nächste Aufgabe wird es sein, jene Werke zu besprechen, die dem Gigantenfries von Pergamon besonders nahe stehen. Zunächst ein paar Worte über ein bereits früher erwähntes Werk, die Gruppe in Wilton House, deren formale Übereinstimmung mit der Kastor-Idas-Gruppe des Frieses Furtwängler richtig erkannt hat.[2] Das plastische Rundwerk stellt Herakles im Kampfe mit einem schlangenfüßigen Giganten dar, der ihn in ähnlicher Weise umschlungen hat. Hat es schon dadurch ein Anrecht, als ein selbständiges Werk genommen zu werden, so finden sich auch sonst Unterschiede, die deren Herausgeber nicht verkannt hat, vor allem ein in dem Thema selbst liegender: Herakles ist nicht so völlig von seinem Gegner umstrickt wie Kastor dort. Er steht recht fest auf seinen Füßen und statt von dem Giganten emporgehoben zu werden, preßt er mit der Rechten würgend dessen Kopf an seinen Leib. Und doch genügt der Hinweis auf die gleiche Art der Umfassung des Giganten mit ineinander geschlossenen Händen hier und dort, um ein Abhängigkeitsverhältnis festzustellen. Vielleicht wird die Frage nochmals zu erwägen sein, auf welcher Seite dasselbe zu suchen ist. Furtwängler hat als sicher angenommen, die plastische Rundgruppe sei dem Altarfries entlehnt, und ihr Meister habe nur so viel geändert, als für sein Rundwerk formal und inhaltlich vonnöten war. Indessen, im ganzen Fries läßt sich keine zweite Partie finden, die einen ähnlichen Vorgang so stark erleichtern würde, und da möchte doch die Annahme wahrscheinlicher sein, jene sei nur darum so

[1] Das hohe, der Leontiskostatue des Meisters Pythagoras und diesem selbst, beides auf Kosten Myrons gespendete Lob geht, wie ich in Bd. I, S. 401 f. dargelegt habe, auf Polemon zurück, in dessen delphischer Periegese es gestanden haben wird.

[2] Siehe oben S. 117.

gruppenhaft, weil sie von einer Gruppe abstammt. Nun finden sich aber in der Heraklesgruppe noch Züge, die in diese Richtung hinweisen. Vor allem die Stellung des Heros, die nur im Gegensinne völlig mit der des myronischen Marsyas übereinstimmt. Dieser myronischen Richtung sind wir bereits im Weihgeschenk des Attalos begegnet, und die Größe dieser Gruppe 0.93 stimmt mit der Größe der uns erhaltenen überein. Ist die sich aufdrängende Vermutung richtig, so ergeben sich nicht uninteressante Folgerungen. Wir besaßen aus dieser Gruppe bisher nur einen, und zwar menschlich gebildeten Giganten. Nun dürfen wir auch dort eine ähnliche Abwechslung annehmen und den Schlangenfüßler schon dort ansetzen und wohl auch in der gleichen Form, in der er hier gelegentlich erscheint, mit dem flossenförmigen Übergang der menschlichen Beine in den Schlangenleib. Wir sehen auch den Zusammenhang der künstlerischen Entwicklung auf dem Boden von Pergamon nun noch schärfer hervortreten und können an diesem Beispiel ein Stück des Weges, den sie nimmt, verfolgen. Die Gegenüberstellung zeigt ein deutliches Anwachsen der Barockkraft, die Friesdarstellung hat die noch vornehm geschlossene Linienführung der Gruppe aufgelöst und die Massen in einen sehr labilen Gleichgewichtszustand versetzt.

Inhaltlich und stilistisch erinnert an den Fries des Pergamener Altares auch die Gruppe von drei Figuren im Konservatorenpalast, die zwei Satyrn im Kampfe gegen einen schlangenfüßigen Giganten darstellt,[1] doch ist von ihr im wesentlichen nur der eine Satyr, der von einem Schlangenbein umwunden zu Boden gefallen ist, erhalten, während von seinem Gegner wie von seinem Genossen nur spärliche Reste übrig sind, die aber die Gesamtkomposition klar erkennen lassen. Der Satyr ist von fast edler jugendlicher Bildung, die Linienführung von vollendeter Schönheit. Er wendet sein Haupt angsterfüllt ab, gegen das der eingesetzte verloren gegangene Kopf der Schlange gezüngelt haben wird. Die Schlangenwindungen umfassen beide Arme, um ihn völlig niederzustrecken, wobei sie gegen den Beschauer so rücksichtsvoll sind, die Vorderansicht des Leibes nicht zu stören. Der Ansatz des Schlangenleibes an das menschliche Bein war auch hier durch den blätterförmigen Übergang vermittelt. Die schwer bedrängte Lage des Satyrs erscheint nur durch seine Vereinzelung hoffnungslos. Sein Genosse, von dem bloß der rechte Fuß und ein Stück des linken, von dem zweiten Schlangenleibe des Giganten umwundenen Beines erhalten ist, war zwar ins Knie gesunken, hat aber den Gegner wohl mit seinem Thyrsos kräftig abgewehrt. Der Aufbau dieser Gruppe muß demnach sehr wirkungsvoll gewesen sein. Sie war ein Einzelwerk

[1] Helbig, Führer I² 618. Petersen, Bull. comm. 1889 S. 17 ff. Tf. I u. II u. Vom alten Rom² S. 138 f. Abb. S. 141 Nr. 119. Reinach, Rep. S. 146. 3.

wie die in Wilton House und scheint in mehr als einer Beziehung dieser verwandt zu sein. Die Größenverhältnisse sind die gleichen, und hier hat man sich an das attalische Weihgeschenk erinnert gefühlt, freilich auch an den sterbenden Gallier, den Pergamener Altar und den Laokoon. Im Altarfries gibt es auch eine Gestalt von formaler Ähnlichkeit mit unserem Satyr, den vor Apollon hingesunkenen Ephialtes, und das neben ihm sichtbare Schlangenbein des folgenden Giganten läßt diese noch stärker erscheinen. Man darf wohl auch hier annehmen, die plastische Rundgruppe sei das Vorbild gewesen. Der Vergleich mit dem sterbenden Gallier ist ebenso zutreffend; die römische Gruppe steht zwischen den beiden Monumenten, und der Anklang an Laokoon ist hier derselben Natur wie bei dem geflügelten Jüngling der Athenaplatte und von gleichem kunstgeschichtlichen Interesse. Aber völlig isoliert ist die römische Gruppe nicht denkbar, und die Auffassung, sie böte ein Scherzspiel im pointierten Gegensatz zum Ernst der Gigantenschlacht, wird ihrem Wesen nicht gerecht; verständlich erscheint sie als Teil der Gruppen des attalischen Weihgeschenkes, das ja auch den kämpfenden Dionysos enthielt.

Eine besonders auffällige Ähnlichkeit mit der Gigantomachie des Pergamener Altarfrieses zeigen Platten mit den Resten einer gleichen Darstellung, die durch Pullan 1869 in den Trümmern des Athenatempels von Priene entdeckt, ins British Museum gebracht und jetzt durch die von Wiegand und Schrader geleitete Ausgrabung[1] durch weitere Fragmente vermehrt wurden. Während man sie anfänglich für Reste des Frieses des von Alexander dem Großen geweihten Tempels hielt und sie darnach noch an das Ende des vierten Jahrhunderts ansetzen zu können glaubte, so hat der Fund des Pergamener Altares die fast unmittelbare Folge gehabt, jenen Ansatz zu entkräften. So wenig diese in kleinem Maßstabe ausgeführten und künstlerisch nicht sehr hoch stehenden Figuren mit dem neuentdeckten Wunderwerk in Wettbewerb kommen können, die stilistische und gegenständliche Übereinstimmung ist doch stark genug, um sie zeitlich eng aneinander zu rücken und ein Abhängigkeitsverhältnis erkennen zu lassen. Es ist nicht nur die gleiche Ausstattung der Giganten mit Schlangenfüßen und Flügeln und dasselbe ergreifende Pathos in dem einen erhaltenen Kopfe, nicht bloß das gleiche Schwanken zwischen rein menschlicher und Mischbildung, es finden sich unter den spärlichen Trümmern auch Helios auf seiner Quadriga, Kybele auf ihrem Löwen, die auftauchende Ge und das Eingreifen von Löwe und Adler in den Kampf. Der eingehende Vergleich setzt die Abhängigkeit des Reliefs von Priene vom Pergamener

[1] A. H. Smith, Cat. of sculpt. II, Nr. 1165—76, abgeb. Overbeck, Gesch. der griech. Plastik II[4], Abb. 217. Wiegand-Schrader, Priene S. 111 fl. Abb 87—89.

Altar außer Zweifel, doch hat die technische Untersuchung ergeben, daß sie keinem fortlaufenden Fries angehört haben, sondern daß die Platten metopenartig von kleinen Pfeilern eingerahmt waren, ohne daß es gelungen ist, ihnen einen festen Platz im Innern der Cella oder deren Vorhalle zuzuweisen. Die Zeit der Entstehung dieses Werkes ergibt sich aus der Umgestaltung, die es durch die Aufstellung des großen gold-elfenbeinernen Tempelbildes erfahren hat, das König Orophernes von Kappadokien gestiftet hat, wie die Münzen beweisen, die in den eigens dafür hergerichteten Vertiefungen im Fundament der Basis hinterlegt sind.[1] Der Zeitpunkt der Errichtung muß um 158 v. Ch. gewesen sein. Damals gelang es dem als unterschoben verbannten Sohn des Ariarathes IV., den echten Thronerben Ariarathes V., den Schwager des Attalos, zu verdrängen; daraus datiert um so genauer, daß seine Allein- wie seine Mitherrschaft nur von kurzer Dauer waren. Priene hatte für ihn Partei genommen; dort hatte er Gelder deponiert, die die Stadt nach seiner Vertreibung nicht seinem Gegner ausliefern wollte, wofür sie von diesem arg bedrängt wurde.

Die regen Beziehungen zwischen Kappadokien und Pergamon scheinen auch in der Art wie in dem Stil der Stiftungen des Orophernes ihren Ausdruck gefunden zu haben. Das von ihm errichtete chryselephantine Athenabild, dessen Pausanias VII, 5. 5 als einer der großen Sehenswürdigkeiten Ioniens gedenkt, war, wie uns die Münzbilder zeigen, eine Kopie der Parthenos. Ob sie genau war, möchten wir bezweifeln, aber auch in Pergamon hat sich eine, allerdings marmorne, doch sehr große Nachbildung des phidiasschen Meisterwerkes und damit eine lehrreiche Parallele gefunden.[2] Nach dieser zu urteilen, wird auch die von Priene dem Geschmack ihrer Zeit Rechnung getragen haben. Orophernes hat aber noch mehr für die Stadt getan, die zur Hüterin seines Schatzes wurde; sie verdankt ihm »nicht nur das Bild ihrer Göttin, sondern auch den prächtigsten Bau ihres Marktes«. Die durch die deutschen Ausgrabungen wieder entdeckte und rekonstruierte Nordhalle der Agora[3] trug eine Widmungsinschrift, deren Reste mit dem Vatersnamen des Königs diesen als den Erbauer erschließen lassen. Der überaus stattliche Bau, der durch seine Lage den Markt beherrschte, bildete einen langgestreckten, durch eine innere Säulenstellung in zwei Schiffe geteilten Saal und trug den Namen der »heiligen Halle«, da er dem profanen Verkehr entzogen blieb und als Schauplatz großer Bankette bei öffentlichen Festlichkeiten diente. Während die übrigen Hallen des Marktes dorische Bauten sind,

[1] Wiegand-Schrader, Priene S. 84 u. 111.

[2] Altertümer von Pergamon II, S. 59. Puchstein, Jahrbuch V (1890) S. 85 Anm. 19 u. S. 114 Abb. 9.

[3] Wiegand-Schrader S. 192 ff.

erscheinen hier die Elemente der dorischen und ionischen Ordnung in inniger Verbindung. Die Fassade öffnet sich mit 49 dorischen Säulen, deren Schlankheit wie Engstellung an die ionische Weise gemahnen. Über dem Triglyphensystem sitzt ein Zahnschnittgesims. Die 24 Innensäulen sind ionisch. Die Verbindung der beiden Baustile begegnete uns bereits in dem Athen der perikleischen Zeit als eines der Probleme, die die großen Architekten damals beschäftigten; es hat auch noch fortgewirkt an dem Tempel der Athena in Tegea. Wenn wir es hier wiederauftauchen sehen, so zeigen uns noch zwei andere Hallenbauten dieser Zeit, die Stoa des Athenaheiligtumes in Pergamon und die Attalosstoa in Athen,[1] die kunstgeschichtlich von der prienischen heiligen Halle nicht zu trennen sind, in welcher Weise dieser attische Gedanke weiter gedacht ward. Die beiden Bauten stehen auch durch ihre Stifter in engem Zusammenhang: die Halle zu Pergamon wird mit hoher Wahrscheinlichkeit Eumenes II., dem großen Bauherrn des Altares, zugeschrieben, während sein jüngerer Bruder die athenische Halle stiftete, wetteifernd mit dem älteren, der dort die Hallen am Südfuß der Akropolis errichtet hat. Orophernes mußte sich als Schwager des Attalos fühlen; er hat auch, wie wir sahen, sich an das Vorbild der Pergamenerfürsten gehalten, so gut es eben ging. So zeigen diese drei Bauwerke nach Pergamon als der Heimat des neuen Baugedankens, und anderseits weisen die athenischen Stiftungen nachdrücklich auf die ursprüngliche Quelle desselben. Die Architekten der perikleischen Zeit waren zu einer Nebeneinanderordnung der beiden Systeme gekommen, der eine Mischung insoweit vorausging, als der ionische Fries zuerst bei einer Stelle des Triglyphons eindrang. Damit war eine erträgliche Ordnung geschaffen; die beiden Stile verteilten sich innen und außen. Eine weitere Einwirkung haben sie bei dieser Anordnung nicht aufeinander auszuüben gebraucht. Nur die heilige Halle zeigt bei gleicher Säulenfolge eine solche Einmischung und zwar in sehr stark ausgeprägter Art, bloß einseitig. Die dorische Ordnung nimmt ionische Elemente in sich auf. Wie das kam, lehren uns die beiden Pergamener Bauten, die ein zweites Geschoß haben und den beiden Systemen statt des gewohnten Nebeneinander das Übereinander zuweisen. Die außerordentliche Ähnlichkeit der athenischen Attalosstoa mit der pergamenischen ist von Bohn und Dörpfeld scharf betont worden. Der neue Gedanke, der an beiden auftaucht, gehört zu den wirksamsten. Er hat noch die römische Architektur beherrscht und ist auf diesem Wege

[1] Zur pergamenischen Stoa: Altertümer von Pergamon II, Tf. XVI—XXX, XXXIII—XXXV, XLIII—L mit dem im Übersichtsblatt angegebenen Text (R. Bohn). Rekonstruktion, Pergamonmus. Nr. 30. Die Attalosstoa: Bohn, Die Stoa des Königs Attalos II. Zeitschr. f. Bauwesen 1882 S. 387. Der graphische Vergleich beider: Altert. von Pergamon II, S. 40 u. 41.

in die moderne Kunst eingedrungen. Die Idee, die ionische Säulenordnung als zweites Geschoß über die dorische zu setzen, entspricht insoweit dem Charakter der beiden, als sie das statische Moment kräftig betont und den Bau nach oben leichter werden läßt; es war nur die weitere Konsequenz einer späteren Zeit, das nötig gewordene dritte Geschoß mit korinthischen Säulen zu versehen. Die Stelle der aus dem Inneren verdrängten ionischen Säulen nehmen in beiden Hallen nunmehr solche mit Kalathoskapitellen ein, die gleichfalls eine Neuschöpfung dieser Zeit von hervorragender Bedeutung sind. Die Übereinanderordnung des dorischen und ionischen Systems hat aber notwendig zu einer Angleichung geführt, da das gleiche Achsenmaß oben wie unten geboten war. Jetzt mußten die dorischen Säulen enger aneinandergerückt werden und wuchsen zugleich in die Höhe. Sie sind förmlich denaturiert worden, haben aber in dieser Umformung ein kräftiges Weiterleben gehabt. Nun mußten auch die Gebälke angeglichen werden, und in diesem Wettkampf siegt das Triglyphon, das den ionischen Fries über der ionischen Säulenstellung verdrängt. An den beiden Hallenbauten sehen wir gleich, wie dieses Triglyphon sich oben ionisiert, indem es auf ionischem Epistyl aufsitzt und in dem pergamenischen das Zahnschnittgesims über sich hat. Das scheint eine genetische Erklärung für das gleiche Gesims über der dorischen Ordnung der heiligen Halle in Priene zu bieten, und so sehen wir, wie das dorische Gebälk gleichfalls denaturiert wird. Die ionischen Einflüsse erstrecken sich auch auf Einzelheiten, wie die Kanelierung der dorischen Säulen nach der Zahl und Stegbreite der Kanäle.

Die gleiche Tendenz der Vereinigung beider Stile zeigt auch die tektonische Umrahmung der Nischen, die der Stoawand, vermutlich des Unterstockes der Pergamener Halle, angesetzt waren und, in welcher Abwechslung wissen wir freilich nicht, dorisches und ionisches System aufweisen.[1] Reste von Inschriften lassen dieselben als Stiftung Attalos II. erscheinen, Der Zweck dieser Nischen, die man als Vorbilder der auf den Wänden Pompejis so häufig vorkommenden, meist nur in Malerei dargestellten, erkannt hat, kann nur der gewesen sein, Kunstwerke zu umschließen Wir wissen allerdings nicht, welcher Art dieselben waren, aber vermutlich wird die Stiftung, mit der Attalos den Bau seines älteren Bruders schmückte, eine künstlerisch bedeutsame gewesen sein.

Wir lenken nun zum Pergamener Altar zurück, um dessen zweites plastisches Kunstwerk, den Telephosfries, einer Betrachtung zu unterziehen. Neben der großzügigen Darstellung der Gigantenschlacht tritt er freilich stark in den Hintergrund, zumal sein Erhaltungszustand einen vollen Ein-

[1] Altert. v. Pergamon II, Tf. XXVI—XXVIII, Text S. 45 f.

blick in seine Komposition verwehrt, und auch die Anordnung der einzelnen Platten, von denen kaum der dritte Teil, und auch dieser arg zerstört, erhalten ist, Schwierigkeiten bietet. Selbst die Bestimmung des Ortes, an dem er angebracht war, mußte erst erschlossen werden, da der Oberbau des Altars ein schwieriges Rekonstruktionsproblem bot, dessen Lösung jedoch jetzt als im wesentlichen gelungen gelten darf. Die breite Treppe führte zur Plattform empor, die ringsum einschließlich der Treppenwangen von einer den Unterbau krönenden, nach außen geöffneten Halle von zierlichen ionischen Säulen umgeben war. Den eigentlichen Altarhof umschloß eine Mauer, an deren Innenseite gleichfalls eine Halle herlief, die jedoch nicht aus Säulen, sondern aus Pfeilern mit vorgelegten Dreiviertelsäulen bestand.[1] Die innere, dem Brandopferaltar zugekehrte Seite der Wand trug in ihrer ganzen Länge den Fries, der die Geschichte des Landesheros von dem seiner Geburt voraufgehenden Kapitel bis zu seinem Tode erzählt.[2] Die Erzählung beginnt über der Zungenmauer der nördlichen Treppenwange und endet auf der gegenüberliegenden, sie ist uns jedoch nur bruchstückweise erhalten, und nur wenige Szenen haben ihre volle bildliche Gestaltung. Zuerst ist Aleos dargestellt, wie er das delphische Orakel befragt, von dem er die Kunde erhält, der Sohn seiner Tochter werde seinem Geschlecht Verderben bringen. Dann wird der Besuch des Herakles und anschließend die erste Begegnung des Heros mit Auge dargestellt, die von ihm den Telephos empfangen wird.[3] Eine Lücke hat dessen Geburt verschlungen, und wir sehen erst, wie er ausgesetzt[4] und die Arche gefertigt wird, in der seine Mutter den Wellen preisgegeben werden soll.[5] Die Arche landet in Mysien. König Teuthras nimmt Auge an Tochterstatt an, die in Pergamon den Athenakult stiftet.[6] Die Erzählung wendet sich nun Telephos' Schicksal zu. Herakles findet sein am Parthenion ausgesetztes Kind von einer Löwin gesäugt.[7] Ein

---

[1] Diese Innenhalle ist nicht vollständig ausgeführt worden, Schrammen im Pergamonwerk S. 50 ff.

[2] Jahrb. XVIII (1903) Arch. Anz. S. 205 f. (Schrammen). Schrader, Die Anordnung und Deutung des Telephosfrieses Jahrb. XV (1900) S. 97 ff. Ein früherer Versuch Robert, Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephosfrieses Jahrb. II (1887) S. 244 ff. Jahrb. III (1888) S. 45 ff. u. S. 87 ff. Wir zitieren die Abbildungen nach den Nummern des Übersichtsblattes, das der Schraderschen Studie beigegeben ist, und den in deren Text gegebenen Abbildungen und den Photographien des Pergamonmuseums.

[3] Schrader 1—3. Pergamonmus. Nr. 25. Collignon II, S. 528 Abb. 273.

[4] Schrader 4.

[5] Schrader 5—8 u. S. 113 Abb. 10. Pergamonmus. Nr. 26. Collignon S. 528 Abb. 274.

[6] Schrader 9—11 u. S. 121 Abb. 13, S. 122 Abb. 14. Pergamonmus. Nr. 27.

[7] Schrader 12 u. S. 124 Abb. 16. Pergamonmus. Nr. 27. Collignon II, S. 529 Abb. 275.

herrliches Fragment dieser Szene muß uns dafür entschädigen, daß die weitere Erzählung monumental verloren ist. Er brachte den Knaben zu König Korythos, bei dem er zum Jüngling heranwächst, sich mit Parthenopaios befreundet und dann die ihm unbekannten Söhne des Aleos erschlägt. Nun erkennt Aleos seinen Enkel an der eingetroffenen Weissagung. Ein neues Orakel befiehlt, den Telephos zur Sühne seiner Blutschuld nach Mysien zu entsenden. Dort landet er und wird von Teuthras aufgenommen, der ihm Reich und Tochter verspricht, wenn er ihn von seinem mächtigen Feinde Idas erlöst. Von Auge gewappnet, zieht er mit Parthenopaios in den Kampf und erschlägt Idas.[1] Nun soll er seiner Mutter vermählt werden, doch folgt im Brautgemach eine dramatische Erkennungsszene.[2] Telephos hat sich in der Folge mit Hiera vermählt, der Heldin, die an Schönheit selbst Helena übertraf, und die Regierung von Mysien angetreten. Da fallen die zum Zuge gegen Troja verbündeten Griechen in sein Land ein, und es entwickelt sich die große Schlacht am Kaïkos, die am Friese mit besonderer Ausführlichkeit dargestellt war.[3] Hiera, die in dieser Schlacht gefallen ist, und deren Tod nach einer Version der Sage dem Kampfe ein Ende gemacht hat, war als Amazone hoch zu Roß dargestellt. Auch von der Szene, in der Heloros und Aktaios, die Söhne des Flußgottes Istros, die als Bundesgenossen der Mysier zu Wagen in den Kampf zogen, von Aias gefällt werden, ist ein Bruchstück erhalten. Telephos wird von Achilles' Speer am Schenkel verwundet, aber die Argiver werden zu ihren Schiffen zurückgetrieben. Nun folgt die sagenberühmte Episode von Telephos' Heilung. Der Held, dem das Orakel verkündet, daß ihn heilen wird, was ihn verwundet hat, fährt nach Argos und erzwingt dort die Erfüllung seiner Bitte, indem er den kleinen Orestes an sich reißt, mit ihm auf den Altar springt und Miene macht, ihn zu töten. Weitere Bruchstücke beziehen sich auf Kultgründungen des frommen Helden, mythische Vorbilder eumeneischer Taten, den Schluß bildet die Aufbahrung des Telephos.[4] Noch im Sterben hat er seinen Sohn zur Treue gegen die Hellenen verpflichtet.

Eine ähnliche Heroenbiographie hat die hellenische Kunst früherer Tage nicht aufzuweisen, und wenn die spätere sich zu einer zusammenhängenden Schilderung des kurzen Lebenslaufes des Achill herbeiließ, so geschah dies doch erst, als sie ihren hellenischen Charakter abgestreift hatte; ein wirkliches Kunstwerk ist dabei naturgemäß nicht zutage getreten. Hier aber hat der höfische Gedanke etwas einzigartiges zustande gebracht.

[1] Schrader 13—19 u. S. 116 Abb. 11 Nr. 16.
[2] Schrader 20 u. 21.
[3] Schrader 23—33.
[4] Schrader 34—51.

Zunächst spüren wir auch hier den Einfluß des Gelehrtenkreises am Hofe von Pergamon, von dem das Programm zu dieser Verherrlichung des Landespatrons entworfen ward. Wohl hatten sich bereits die großen attischen Tragiker mit Telephos beschäftigt, dessen Schicksale Aristoteles zu den Mythen zählt, die den Stoff zu den schönsten Tragödien geliefert haben; auch die bildende Kunst Athens hatte sich in ihrer Weise damit befaßt. Aber all das reichte nicht aus, um eine so umfangreiche Darstellung zu füllen. Aus einem anderen künstlerischen Gesichtspunkt geschaffen, konnte es weder dem höfischen Bedürfnis, noch der Stellung, die diese Zeit zu dem Mythus hatte, entsprechen. War sie demselben auch innerlich entfremdet, ein großes Stück ihrer geistigen Kultur wurzelte doch in seinem Boden und legte ihr die Pflicht auf, ihn nicht bloß künstlerisch, sondern auch literarisch weiter zu bilden. Der Glücksfall aber, daß das attische Drama hier so Bedeutendes geleistet hatte, konnte in dieser dem Einfluß der attischen Tradition so günstigen Sphäre natürlich nicht ungenutzt bleiben. Die Untersuchungen, die Robert nach dieser Richtung geführt hat, sind nicht ergebnislos verlaufen, aber weit fruchtbarer ist doch ein anderer Gedanke dieses Gelehrten geworden; er wies auf die Schilderung der Schlacht am Kaïkos im Heroikos des Philostratos hin, die merkwürdige Parallelen mit der Darstellung des Telephosfrieses zeigt. Die Quelle dieses Rhetors läßt sich hiernach als eine speziell pergamenische Sagenversion erkennen; aller Wahrscheinlichkeit nach war sie eine gelehrte, zu politischen Zwecken zurecht gemachte Denkschrift, deren künstlerischen Niederschlag wir am Telephosfries vorauszusetzen haben. Ein weiteres Verfolgen dieses Gedankens hat dazu geführt, eine ganze Reihe feiner politischer Beziehungen in dem Denkmal erkennen zu wollen und in ihm ein Dokument politischer Ereignisse zu sehen, deren datierende Kraft die Widmung des Altarbaues um das Jahr 165 sichern soll.[1] Wir sind jedoch nicht in der Lage, dies feine Gewebe auf seine Haltbarkeit zu prüfen.

Wenn wir nun von dem rundplastischen Schmuck, der den Gesamtbau wie den Opferaltar bekrönte, und dessen Fragmente noch der Veröffentlichung harren, absehen müssen[2], so gibt es für den künstlerischen Reichtum dieser Zeit kaum ein glänzenderes Zeugnis, als es das Zusammenwirken dieser beiden, so gründlich verschiedenen Reliefdarstellungen an dem einen Pergamener Monumente bietet. Gigantomachie und Telephosfries weisen gar wenig gemeinsame Züge auf. Dort eine einheitliche, im wildesten

[1] Alf. Brueckner, Vortrag gehalten am Winckelmannsfest der Berliner archäologischen Gesellschaft 1904. Jahrb. XIX (1904) Anz. S. 219 ff.

[2] Pergamon III[1], Tf. 17–19, Text S. 76 ff.

Tempo sich abspielende Handlung, hier eine Erzählung, die sich über lange Zeitläufte und über entlegene Gebiete hin erstreckt. So einzigartig auch die Darstellung der Gigantomachie ist, und so sehr sie dem traditionellen Reliefstil der Vorzeit widerspricht, sie bleibt doch immer noch im alten Rahmen der Einheit von Raum und Zeit. Wenn der nun hier gesprengt wird, so müssen auch für den neuen Inhalt neue Ausdrucksmittel gefunden werden, und vor allem ist es der Wechsel der Szenerie, der eine Schilderung der letzteren hervorruft. Sie ist im Telephosfries durchgängig vollzogen, freilich in sparsamer Art, der man ihre Neuheit anmerkt. Es ist ein Eindringling vom Gebiet der Malerei her, der hier sich seine Geltung erzwingen muß und auch erzwungen hat. Das landschaftliche Relief, das man unter dem Schlagwort des »hellenistischen« zu einer Einheit zusammengefaßt hat, scheint hier seinen Einzug gehalten zu haben. Aber bei aller Sparsamkeit sind doch die szenischen Schilderungen dieses Frieses von hervorragender Schönheit, deren Genuß uns freilich der Erhaltungszustand verkümmert. So die Szene, in der Herakles hinter einem Baume, dessen Zweige ihn decken sollen, Auge belauscht, und die landschaftliche Schilderung des Abhanges des Partheniongebirges, in dessen Höhle der Held seinen Sohn von der Löwin gesäugt auffindet. Auch die Interieurs, wie das Brautgemach, der Saal der Argiverfürsten, die Tempel, in denen Kulthandlungen vor sich gehen, sind hinreichend verdeutlicht. Selbstverständlich stehen, sitzen und bewegen die Gestalten sich im realen Raum anders als im idealen, denn mit jenem kommt auch ein Stück Perspektive in die Reliefffläche hinein, und damit ist der Einfluß der malerischen Raumauffassung durchgedrungen.

Der Telephosfries ist das früheste datierbare Beispiel des neuen Reliefstiles, und dieser erscheint so eng an die Bedingungen, die hier gestellt waren, gebunden, daß man leicht meinen könnte, er sei gerade hier in Pergamon entstanden. Doch von vornherein ist ein solcher Zufall wohl kaum glaublich. Die Annahme würde auch schlecht zu der Tatsache stimmen, daß wir von einer besonderen Blüte der Malerei in Pergamon nichts erfahren, und gerade dieser Fries ein wenig aus der Masse der Denkmäler heraustritt, die wir für die Kenntnis der pergamenischen Kunst zu verwenden gewohnt sind. Nur so viel scheint klar zu sein: wo immer wir die Entstehung desselben zu vermuten geneigt sein mögen, dort müssen zuvor auch analoge Vorbedingungen nachzuweisen sein. Wenn Meister Theon von Samos den trojanischen Krieg »pluribus tabulis« gemalt hat, so haben wir uns auch hier eine kontinuierliche Darstellung zu denken, die den Ereignissen an der Hand der Dichtung nachging. Eine äußere Nötigung lag dafür nicht vor, wir werden vielmehr nur an die praktische Nutzung einer bereits bekannten Weise für ein althergebrachtes

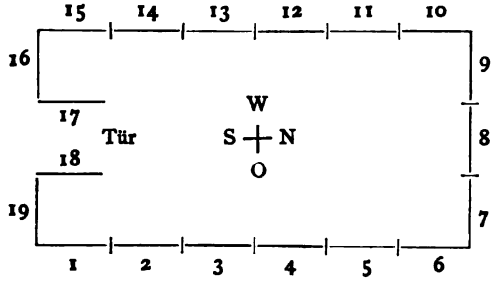
Thema zu denken haben. Solche künstlerische Neuschöpfungen entstehen eben nicht von selbst, nur ein neues und stark hervortretendes treibendes Element kann sie ans Licht bringen. Wir können einen analogen Vorgang wie die zusammenhängende Darstellung der Telephoslegende aus weit früherer Zeit als Musterbeispiel für dieses Problem anführen. Die attische Vasenmalerei ist bekanntlich ein einziges Mal und nur für einen kurzen Augenblick aus ihren traditionellen Bahnen gewichen. Unter dem gewaltigen Eindruck der Neubelebung der Theseuslegende zeigt eine Reihe ihrer Meisterschalen auf den Außenbildern Zyklen von Theseustaten. Diese allzufrühe Blüte konnte freilich nicht ausreifen. Die einfache Aneinanderreihung bot keine neue Kunstform, und für mehr reichten die Mittel dieser Zeit nicht aus. Wenn nun unter den künstlerischen Bedingungen, die das zweite Jahrhundert bot, sich ein ähnliches Ereignis wie einst im fünften vollzog, so mußte seine Wirkung eine weit nachhaltigere sein. Ähnlich war die plötzliche Bedeutsamkeit, die die Telephoslegende erlangt hatte gewiß, aber sie ist doch nicht der einzige neue Sprößling, den damals der Lebensbaum des Mythus angesetzt hat. Unter den mächtig aufblühenden Diadochenstaaten hatte keiner ein so natürliches Recht, seine neue Herrlichkeit an die mythische Zeit anzuknüpfen, als das mit Pergamon damals so eng befreundete Rhodos. Sein Heros war auch ein Heraklessohn, und der rhodische Halbbruder Tlepolemos hat seinem pergamenischen einen gar wichtigen Dienst geleistet; so erzählt der pergamenische Königsmythus, in dem sich die damaligen politischen Verhältnisse widerspiegeln. Der Mythus von Tlepolemos ist dazumal gewiß in ähnlicher Weise wie der des Telephos erweitert und ausgebildet worden. Daß die rhodische Kunst die heimische Heroenwelt zur Geltung zu bringen verstand, davon sprechen der Jalysos des Protogenes wie sein Tlepolemos und seine Kydippe deutlich genug. Wenn nun Tlepolemos als rhodischer Nationalheros den seinem Staate gebührenden Rang einnehmen sollte, so mußte seine Biographie in ähnlicher Weise gestaltet werden, wie es die des Telephos damals ward. Wohl haben wir davon keine weitere Kunde, aber was wüßten wir ohne den glücklichen Fund von Pergamon von dessen damaligem Geschick? Jedenfalls treffen in Rhodos alle die Vorbedingungen, die für die Entstehung dieses neuen Reliefbildes vonnöten waren, in einer Weise zusammen, welche die Vermutung, sie dorthin anzusetzen, gestattet. War einmal durch den Szeneriewechsel die Szenerieschilderung auch auf der Reliefffläche entstanden, dann ergab sich die weitere Verwendung derselben von selbst. Selbst die isolierte Einzelszene bedurfte nun ihres landschaftlichen Hintergrundes, und damit vollzog sich auch noch im Format eine Anlehnung an das gemalte Bild, die das »hellenistische Reliefbild« geradezu als Ersatz für jenes hat erscheinen

lassen. Die Vorliebe für das Bildformat des Reliefs, die uns der Pergamener Altar nicht ahnen läßt, zeigt aber gleich die Gigantomachie von Priene, deren Einzelszenen, wie wir sahen, besonders eingerahmt waren und dadurch eine Analogie bieten zu der Art, in der das Reliefbild in Erscheinung getreten ist. Noch ein anderes großes Denkmal jener Zeit zeigt uns ein besonderes Stadium dieser Entwicklung, für das es bisher an weiteren Beispielen fehlt. Die anschließende Reihe von Einzelszenen führt nicht mehr ein Thema aus, sondern jede hat ihren besonderen mythischen Inhalt, der jedoch nur einen Einzelfall des gemeinsamen Grundgedankens verbildlicht. Dieser ist zum geistigen Band geworden, das die Teile als Ganzes zusammenhält. Wir sprechen von den »Stylopinakia« des Tempels der Apollonis, den dieser ihre dankbaren Söhne, der König Eumenes und Attalos II., in ihrer Geburtsstadt Kyzikos errichtet hatten. Über dieses prunkvolle Denkmal pergamenischer Hofkunst besitzen wir eine recht eingehende Kunde in einer Sammlung von 19 Epigrammen, den sogenannten Carmina Cyzicena, die der palatinischen Anthologie als Buch III eingefügt sind. Jedem dieser Epigramme ist eine prosaische Inhaltsangabe der betreffenden Relieftafel vorangestellt, die zugleich die Numerierung und Orientierung besorgt. Die Beschreibung setzt im Osten ein, biegt mit Nr. 7 nach Norden um, von da mit Nr. 10 nach Westen und mit Nr. 16 nach der Türseite im Süden. Man sollte denken, daß die kunstgeschichtliche Forschung an diesem Denkmal trotz seiner bloß literarischen Erhaltung, die es doch mit der Kypsele in Olympia und noch manchen anderen Schöpfungen der archaischen Kunst teilt, nicht so achtlos vorbeigegangen wäre. Indes, es fehlt in unseren Schriftquellen und findet sonst nirgends den ihm gebührenden Platz, denn die gelegentlichen Erwähnungen einzelner Forscher werden seiner Bedeutung kaum gerecht. Eine eingehendere Untersuchung von Radinger[1] bildet trotz ihrer skizzenhaften Anlage doch die Grundlage der weiteren Forschung. Zunächst ist diese Stiftung schon von besonderem Interesse sowohl der Stifter als auch der durch sie Geehrten wegen. Die Königin Apollonis hat, soviel wir wissen, keine politische Rolle gespielt, und wenn doch ihr und ihrem Andenken Ehren aller Arten zuteil wurden,[2] so galten sie der Fürstin-Mutter, deren Idealgestalt sie verkörperte. Attalos II., der seinem Bruder die Treue stets gewahrt hat, erhielt den Beinamen des Philadelphos in einem anderen Sinn, als er am Ptolemäerhofe in Geltung kam. Den Gedanken der kindlichen Liebe brachten sämtliche Reliefbilder in durchsichtigem mythischen

[1] »Zu den kyzikenischen Epigrammen der Palatinischen Anthologie«, Philologisch-Historische Beiträge Curt Wachsmuth zum 60. Geburtstag überreicht, S. 116 ff.

[2] Wilken in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie unter Apollonis Nr. 4. Fränkel, Inschr. aus Pergamon I, S. 107.

Gewande zum Ausdruck. — Auf die dringende Frage, welchen Platz diese »Säulentafeln« am Bau gehabt haben, geben uns die Lemmata keine Auskunft. Sie werden von Säule 2 ab nach den Säulen gezählt, was zur Vermutung geführt hat, sie seien an diesen angebracht gewesen.[1] Man hat an columnae caelatae gedacht, doch das widerstrebt der griechischen Bezeichnung. Unlösbare Schwierigkeiten ergibt auch die schon von Visconti herrührende Annahme, sie hätten die Basis der Säulen geschmückt. Dann müßten doch die Ecksäulen je zwei Darstellungen getragen haben, was die Beschreibung einfach ausschließt. Auch würden in diesem Falle die Längsseiten des Tempels im Osten und Westen je sechs Säulen, im Norden drei und im Süden vier Säulen aufweisen, also ein ganz unmögliches Verhältnis. Nun hat Radinger allerdings nach dem Vorgang Schreibers den Ausfall eines Epigrammes »zwischen den Nummern 10 und 16« angenommen, aber das ist bei fortlaufender Zählung bare Willkür und ebenso, wenn er das Verhältnis 8 : 4 ansetzt, oder wenn Schreiber ohne jede Rücksicht auf die Überlieferung, bloß dem Responsionsbedürfnis folgend, gar einen quadratischen Grundriß konstruiert. Freilich ist mit den 19 Reliefbildern eine tektonischer Möglichkeit entsprechende Anordnung nur unter der einen Bedingung zu erzielen, daß wir diese nicht auf die Säulen, nach denen sie gezählt werden, beschränken, sondern für jedes ein Säulenjoch in Anspruch nehmen. Das Bild des Pterons, das sich unter dieser Voraussetzung ergibt, mag statt einer längeren Auseinandersetzung die nebenstehende Skizze klar machen. Nun haben wir freilich einem sehr ernsten Einwurf stand zu halten: Sind das Stylopinakia? Haben wir nicht, indem wir uns eng an die Überlieferung anschlossen, geradezu dem Schlagworte derselben Gewalt angetan? Der Name scheint für unsere Anordnung nicht mehr vollkommen angemessen. Aber er kommt in der antiken Literatur nur an dieser Stelle vor und wird einer monumentalen Erscheinung angepaßt, die auch nicht ganz genau ihresgleichen zu haben scheint. Wir wären in Verlegenheit, wie wir diese Bild-



[1] Über diese Frage hat Radinger a. a. O. S. 117 die verschiedenen Anschauungen zusammengestellt und sich mit Visconti und Overbeck für die Anordnung an den Basen der Säulen entschieden. Bei seiner Anordnung ist ihm das Versehen unterlaufen Nr. 10, mit dem die Westseite beginnt, nach der Nordseite hinzuzurechnen, was nicht ohne Folgen für seine Untersuchung geblieben ist.

reliefs mit einem einheitlichen Namen bezeichnen sollten. Metopen sind es ebensowenig, als sie einen Fries ergeben. Wir müßten demnach versuchen ein neues Wort zu prägen, und ob wir ein passenderes fänden, mag dahingestellt bleiben. Die Zählung nach den Säulen macht die Entstehung des gewählten Namens begreiflich. Wir wenden uns nun zu einer kurzen Betrachtung des Inhaltes dieser Reliefbilder. Die Ostseite enthielt:

1. Dionysos führt unter Geleite des Thyasos seine Mutter Semele in den Olymp ein.
2. Die Erkennungsszene zwischen Telephos und seiner Mutter Auge.
3. Amyntor wird von seinem Weibe zurückgehalten, seinen Sohn Phoinix zu blenden, der seiner Mutter Schimpf gerächt hat.
4. Die Söhne des Phineus töten um ihrer Mutter willen ihre Stiefmutter.
5. Kresphontes rächt unter Mithilfe seiner Mutter den Mörder seines Vaters an Polyphontes.
6. Apoll und Artemis erlegen in Gegenwart der Leto den Drachen Python.

Die Nordseite begann mit der Darstellung:

7. Die Bestrafung der Dirke durch die Söhne der Antiope.

Darauf folgten:

8. Odysseus beschwört den Schatten seiner Mutter aus der Unterwelt.
9. Die Poseidonsöhne Pelias und Neleus befreien ihre Mutter Tyro.

Die Westseite:

10. Eunoos und Thoas befreien ihre Mutter Hypsipile, die sie am goldenen Weinstock, als dem Abzeichen ihres Geschlechtes, erkennt.
11. Perseus rächt seine Mutter Danaë, indem er den Polydektes durch das vorgehaltene Gorgoneion versteinert.
12. Ixion tötet Phorbas und Polymelos, die Mörder seiner Mutter.
13. Herakles führt seine Mutter Alkmene in das elyseische Gefilde Rhadamantus zu.
14. Apollo und Artemis erlegen den Tityos, der sich an ihrer Mutter Leto vergriff.
15. Bellerophon, vom Pegasos ins aläische Gefilde abgeworfen, wird von seinem Sohne Glaukos gegen Megapenthes verteidigt.

An der Eingangsseite im Süden:

16. Die Poseidonsöhne Aiolos und Boiotos befreien ihre Mutter Melanippe.
17. Anapis und Amphinomos tragen ihre Eltern beim Ausbruch des Ätna, als ihre einzige Habe, aus dem Bereich der Lavaströme.

18. Kleobis und Biton ziehen den Wagen ihrer Mutter Kydippe.
19. Romulus und Remus befreien ihre Mutter Silvia.

Noch weit deutlicher als am Giganten- und am Telephosfries tritt hier die große Rolle, die der pergamenischen Gelehrsamkeit zugefallen war, hervor. Das Programm zu diesem Reliefschmuck muß der Feder eines der hervorragendsten Literaturforscher des dortigen Museums entstammen, der den Stoff vor allem seiner eindringenden Kenntnis der klassischen Werke des attischen Dramas verdankt. Es wird eine dankbare Aufgabe sein, nachzuspüren, woher er jedesmal die ihm dem Zweck angemessen erscheinende Fassung des Mythus hergeholt hat; unverkennbar ist nur der besonders starke Anteil der euripideischen Tragödie.[1] Aber auch an sinnigen politischen Beziehungen ist kein Mangel. Herakles und Telephos zeugen von starkem lokalpatriotisch-pergamenischen Empfinden, das letzte der Reliefs bedeutet eine Huldigung an das mächtige bundesgenössische Rom, aus dessen magerem Mythenschatz hier ein Stück der Aufnahme in den hellenischen gewürdigt wird. Die Lemmata der Carmina Cyzicena sind offenbar nichts anderes als ein Auszug aus dem literarischen Programm, das den Bildhauern von offizieller Seite zur Ausführung übergeben ward, und die ähnliche Vermutung, die für den Telephosfries vorgebracht ward, enthält hier eine starke Stütze. Die eingesetzten Epigramme sind daneben recht geringwertig und spätester Faktur.[2] Aber ohne den Einblick in jenes offizielle Programm wäre eine nachträgliche Deutung der Bildwerke nicht glatt durchführbar gewesen und ihre Versifizierung noch weniger.

Wir müssen die einzelnen Reliefs uns annähernd gleich groß vorstellen, die Zahl der auf jedem dargestellten Personen bleibt jedoch keineswegs die gleiche. Zur Ausgleichung kann nur die Szenerie beigetragen haben, und diese muß hier in mindestens gleicher Stärke wie am Telephosfries hervorgetreten sein. Ausdrücklich werden die elysischen, wie die aläischen Gefilde angegeben (Nr. 13, 15); die Pforten der Unterwelt (8), die Ätnalandschaft (17), die Abhänge des Kithäron (7) bedurften lokalbezeichnender Zutaten; kurz unter allen 19 Reliefbildern ist kaum eins, das einer Szenerie entbehren könnte, sei sie landschaftlicher Art wie in den erwähnten Beispielen oder ein geschlossener Raum, wie ihn Nr. 2 voraussetzen läßt. Damit aber lassen sich die »Stylopinakia« als hellenistische Reliefs erkennen, und die vielumstrittene Frage nach der Entstehung des »landschaftlichen« Reliefs tritt nun in ein neues Stadium. Wenn wir

[1] Vgl. Radinger a. a. O. S. 124.

[2] Radinger hat die späte Entstehung der Epigramme nachgewiesen. Die Lemmata gehen nach ihm auf eine ältere Beschreibung zurück.

durch diese Erkenntnis der Lösung der zeitlichen Frage näher gekommen sind, für die andere gleich wichtige, wo dieses Ereignis stattfand, ergibt sich damit noch keine bestimmte Antwort, wohl aber ein deutlicher Fingerzeig. Bekanntlich hat der Gelehrte, der dieser Monumentengattung ein besonders eingehendes Studium gewidmet hat, sie mit großem Aufwand von Scharfsinn in Alexandrien anzusetzen versucht, aber irgendwelche überzeugende Gründe hierfür nicht aufzufinden vermocht. Dagegen hat Wickhoff Einspruch erhoben und die Gesamtmasse dieser Denkmäler der augusteischen Kunst zugeschrieben; nur einige wenige weist er in etwas ältere Zeit, aber auch sie gehören nach ihm der italischen Kunst zu.[1] Seine glänzende Darlegung hat einen tiefgehenden Eindruck hervorgerufen, es scheint indessen doch nicht, als ob die Kontroverse mit der einfachen Parteinahme für oder gegen ihren rechten Abschluß finden könnte. Vor allem muß hervorgehoben werden, daß die Masse jener landschaftlichen Reliefbilder keineswegs eine einheitliche ist, und eine Geschichte dieser Schöpfung noch aussteht. Was uns hier zu beschäftigen hat, ist die Frage nach dem Alter der mythischen Kompositionen dieser Gattung. Wir greifen zunächst ein Beispiel heraus, das auch Wickhoff zu seiner kleinen Gruppe der älteren rechnet, und zwar zunächst auf Grund der Bildung des Baumschlages das Dolonrelief in Rom Via Margana,[2] dessen untere Hälfte fehlt. Schon die Art, wie der Mythus dargestellt wird, läßt es als ein Musterbeispiel der ganzen Gruppe der mythischen Kompositionen erscheinen. Nichts von der packenden, drastischen Weise der früheren Kunst, sondern eine stimmungsvolle Szene, die die Vorbereitung zu dem blutigen Ereignis darstellt. Unten im Tale marschiert Dolon leicht bewaffnet arglos einher, ein mächtiger Baum entzieht die beiden Griechenhelden, die von einer Warte ins Tal spähen, seinem Blick. Ajas, der ihn zuerst bemerkt hat, lehnt sich vorbeugend an Odysseus, dem er seine Beobachtung zuflüstert, während er mit der Rechten auf Dolon hinweist. Er ist nackt und hält den Schild gesenkt. Von der Ecke oben zieht ein Nachtvogel über die Szene. Die Ajas- und Odysseusgruppe ist von prächtigem Aufbau, für die Gestalt des ersteren hat wieder einmal die herrliche lysippische Statue des sandalenlösenden Athleten Modell gestanden. Der fortwirkende Einfluß lysippischer Tradition wird uns in dieser Gruppe noch begegnen, und wir wollen gleich hervorheben, daß er bestimmt gegen die Vermutung des alexandrinischen Ursprunges zeugt. Für die alexandrinische Kunst ist die Abwesenheit gerade dieses Elementes als charakteristisch anerkannt worden, und wir

[1] Wiener Genesis S. 23 ff.

[2] Matz-Duhn III, Nr. 3737. Schreiber, Hell. Reliefbilder Tf. 45.

haben auch die unmythische Weise derselben hervorgehoben. Nirgends aber in Hellas hat diese Richtung stärker gewirkt als in Rhodos. Von dem Baumschlag hat Wickhoff treffend hervorgehoben: »Die Krone ist als massiger Knollen gebildet, auf dem das Laub in zartem Relief angegeben ist.« Nun zeigt aber ein Vergleich mit den Resten des Telephosfrieses in der Szene von Herakles, der, an einen Baum gelehnt, Auge erblickt, wie in dem Fragment mit der Aussetzung des Telephos genau den gleichen Baumschlag, und damit ist ein festes chronologisches Moment gegeben. Noch ein paar Worte über ein zweites hervorragendes Beispiel dieser Gattung, das Perseusrelief des Kapitols,[1] das die Errettung der Andromeda schildert. Auch hier folgt die Auffassung des mythischen Abenteuers einem verfeinerten Geschmack, der, abhold aller Schilderung der Tatsächlichkeit, das psychische Element betont. Perseus hat bereits das Meerungeheuer getötet und die Fesseln gesprengt, mit denen die Jungfrau an den Felsen geschmiedet war. Es bleibt nun für ihn nichts mehr zu tun übrig, als der Geretteten behilflich zu sein und von dem steilen Felsen herabzusteigen, um den Lohn seiner Tat zu empfangen. Die Heldentat ist zu einem Liebesabenteuer geworden, und züchtig wie eine holde Braut schreitet nun Andromeda herab, um den Heros zu beglücken. Seine Stellung erinnert so deutlich an die jener Berliner Hermesbronze, die wir anläßlich des Jünglings von Kythera erwähnten, daß ihre Abstammung von demselben Original kaum in Zweifel gezogen werden kann. Dies Original läßt sich aber bestimmt in die unmittelbare lysippische Schulfolge ansetzen. Die Bildung der Felslandschaft zeigt eine starke Analogie mit der des Parthenionabhanges am Telephosfries, und wir möchten nicht bezweifeln, daß auch dieses Werk der gleichen Zeit angehört. Wir haben auf dem Relief des Archelaos von Priene bereits den Versuch kennen gelernt, einen Vorgang auf einem landschaftlichen Hintergrund darzustellen, und sein letzter Herausgeber hat wohl recht, wenn er hier den Beginn des neuen Reliefstiles erkennt, dessen Weiterentwicklung im Telephosfries wie im hellenistischen Relief bis zu denen der Ara Pacis führt. In seiner Ansetzung nach Rhodos an das Ende des dritten Jahrhunderts können wir eine wesentliche Stütze unserer Anschauung finden. Zu dem Auftauchen des Hintergrundes in jener Votivtafel haben doch

[1] Helbig, Führer I², Nr. 469. Schreiber, Hell. Reliefb. Tf. 12. Brunn-Bruckmann Tf. 440. Collignon II S. 571 Abb. 295. Wickhoff hat die sogenannte Medusa Ludovisi: Helbig, Führer II², 910, als von einem Gegenstücke zu dem Endymionrelief stammend erklärt. Der Kopf zeigt eine frappante stilistische Übereinstimmung mit dem der Andromeda, und da diese beiden Reliefs sicher zusammengehören, so kann man seiner Vermutung nur zustimmen. Die Serien aber, denen diese Reliefs entstammen, erinnern doch wieder an die vom kyzikenischen Apollonistempel.

ganz spezielle Bedingungen Anlaß gegeben, und ebenso haben spezielle Bedingungen auch das griechische Votivrelief, das von Haus aus schon im Rahmen steckte, der malerischen Auffassung näher gebracht. Die rasche und plötzliche Entwicklung des landschaftlichen Reliefs kennt ebensowenig Vorstufen wie irgendeine Großtat der hellenischen Kunst. Es ist entstanden aus dem Bedürfnis der Zeit heraus, die es schuf, und hat eine Weiterwirkung gehabt von einer Stärke und Dauer, die von einer glänzenden Lebenskraft zeigt.

Das hellenische Relief hat als plastischer Schmuck der Architektur, als Schmuck von Basen und Sarkophagen, als Grab- und Votivrelief ein relativ bescheidenes Dasein geführt. Nun ist es selbständig geworden und rivalisiert mit dem Tafelbild, dessen Stelle als Dekoration von Innenräumen schließlich auch die seine geworden ist. Und wie es dadurch nicht bloß in seiner äußeren Erscheinung, sondern auch in dem Inhalt seiner Darstellung dem Gemälde nahe steht, so wird auch sein Charakter ein intimer, und unter diesem Zeichen steht fast sein gesamtes mythisches Repertoire. Bellerophon ist nicht etwa im Kampfe mit der Chimaira dargestellt, sondern wie er seinen durstigen Pegasus tränkt,[1] Paris nicht Helenen entführend, sondern wie er von seiner Jugendgeliebten Oinone Abschied nimmt, oder wie er als Hirt den Einflüsterungen des Eros Gehör gibt;[2] Amphion und Zethos sind in traulichem Gespräch vereint, in welchem jener durch seine Leyer als der Musenkunst ergeben, dieser, der mit seinem Jagdhund an einem ländlichen Heiligtum der Artemis Rast hält, als leidenschaftlicher Jäger charakterisiert wird, ein Gegensatz, den schon Euripides hervortreten ließ, der aber hier den Reiz der situationslosen Darstellung bildet.[3] Endymion ist in Schlaf versunken, müde von seiner Jagd; sein Hund jedoch hält Wache und bellt gegen den Mond, er kündet dem Beschauer das Herannahen der noch unsichtbaren Selene.[4] Meister Daidalos ist in seinem Atelier beschäftigt, einmal für die in wilde Leidenschaft versunkene Pasiphae die Kuh fertigend, in der sie sich dann birgt, das zweitemal, wie er für sich und seinen Sohn Ikaros die Flügel schmiedet zur Luftreise übers Meer.[5] Und wenn Ajas und Diomedes wieder bei einer gemeinsamen Unternehmung, dem Palladionraub, dargestellt werden, so klingt der angeschlagene Ton ebenso diskret wie

[1] Rom, Palazzo Spada, Helbig, Führer II² Nr. 996. Schreiber Tf. 3.

[2] Rom a. a. O., Helbig, Nr. 993. Schreiber Tf. 10 und ebenda Helbig II² 989. Schreiber Tf. 9.

[3] Rom a. a. O., Helbig II², Nr. 992. Schreiber Tf. 5.

[4] Rom, Kapitol, Helbig, Führer I², Nr. 470. Schreiber Tf. 13. Brunn-Bruckmann Tf. 440.

[5] Rom, Palazzo Spada, Helbig, Führer II², Nr. 990. Schreiber Tf. 8, Villa Albani. Helbig, Führer II², Nr. 827, vgl. auch Nr. 851. Schreiber Tf. 11.

in der Dolonie.[1] Es ist längst bemerkt worden, daß sich der Geist der hellenistischen Dichtung mit ihrem romantisch-erotischen Hauch in diesen Reliefbildern spiegelt. War doch dieser Umstand ein Hauptmotiv, ihre Entstehung in Alexandrien anzusetzen.[2] Wir haben noch kurz der nachhaltigen Wirkung zu gedenken, die diesen Schöpfungen beschieden war. Wie das attische Dreifigurenrelief, so ist auch das landschaftliche in römischer Zeit viel wiederholt und variiert, sogar auch im Geschmack der damaligen Zeit weitergeführt worden. Der mythische Inhalt war bald verdrängt, bakchische und erotische Elemente, die ihm von Haus aus nicht fremd waren, dringen vor und bilden mit idyllischen, meist dem realen Leben entnommenen Motiven das »Kabinettrelief«, dessen kleineres Format den intimen Charakter wesentlich verstärkt und auch zu einer besonderen Delikatesse der Ausführung Gelegenheit bietet. Damit ist ein thematischer Reichtum in diese Kunstgattung gedrungen, der dem alten Reliefstil versagt blieb. Würde es gelingen, seine historische Entwicklung genau zu erkennen, die wohl bis tief in die römische Kaiserzeit führt, so dürften wir eine parallellaufende Linie in dem wenig bekannten Gebiet der Malerei voraussetzen, deren Macht sich für uns ganz deutlich darin offenbart, daß sie das Relief nun in ihre Bahnen zieht. Indes, direkt vermögen wir es nicht. Nur glauben wir sichere Anzeichen zu besitzen, daß auch das Kabinettrelief noch zu den Schöpfungen der Diadochenkunst gehört und vermutlich nicht zu den spätgeborenen. Wir nehmen als ein besonders hervorragendes Beispiel das vielbehandelte Dichterrelief des Laterans. Einst ward es mit dem Philiskos meditans des Protogenes in allzunahe Beziehung gesetzt, seit Studniczkas feiner Beobachtung dürfen wir in ihm aber wohl eine Huldigung für Menander erkennen.[3] Es ist ein ideales Stimmungsbild, in dem das Wesen eines rein geistigen Vorganges in prägnanter Weise zum künstlerischen Ausdruck gebracht wird, und schon diese Tatsache weist dem kleinen originalen Kunstwerk ein relativ hohes Alter zu. Der Dichter sitzt, in tiefes Sinnen versunken, in

---

[1] Rom, Palazzo Spada, Helbig II, Nr. 994. Schreiber Tf. 5.

[2] Ein für die Frage nach der Heimat des hellenistischen Reliefs bedeutungsvolles Monument ist der von Duhn, Ath. Mitt. II (1877) Tf. X—XII S. 133 herausgegebene Kindersarkophag in Athen, Robert, Die ant. Sarkophagreliefs II, Tf. 50 S. 146 ff., der nach Duhn von der Rhodos gegenüberliegenden Küste, nach einer Vermutung von Benndorf jedoch, (Benndorf-Niemann, Reisen in Lykien und Karien S. 39) von der kilikischen Küste herstammt. Er enthält zwei Kompositionen, die in den Reliefs des Palazzo Spada wiederkehren, den Palladionraub und Bellerophon, der den Pegasus tränkt; ferner erinnert die Gestalt des Jünglings neben dem Tropaion bestimmt an den Perseus vom kapitolinischen Andromedarelief. Das beweist, daß diese Reliefs einem Zyklus angehören, und als Standort desselben darf man demnach das rhodisch-kleinasiatische Gebiet vermuten.

[3] Helbig, Führer I², Nr. 684. Schreiber Tf. 84. Petersen, Vom alten Rom² S. 134 Abb. 114.

seinem Arbeitszimmer. Auf dem Tisch vor ihm liegen eine Schriftrolle, sein Manuskript und die Masken des jugendlichen Liebhabers, der Geliebten und des verschmitzten Sklaven, deren erste er in die Hand genommen hat und sinnend betrachtet. Da öffnet sich die Tür: die Muse tritt unbemerkt ein und steht mit erhobener Rechten da, wie wenn sie ihm die zärtlichen Worte der Dichtung einflüstre, die er seinem Jüngling verleiht. Die Ausführung ist von kleinmeisterlicher Feinheit; vor allem erscheint der Kopf des Dichters so fein individualisiert, wie es der Maßstab nur zuläßt, doch auch das Beiwerk ist von erlesenem Geschmack.

Die Besprechung des Telephosfrieses vom Pergamener Altarbau hat uns ziemlich weit von unserem Wege abgelenkt, und wenn wir nun zum Ausgangspunkt zurückkehren, so wird es unsere nächste Aufgabe sein, den übrigen Stätten hellenischer Kunst in Kleinasien, deren Zentrum um diese Zeit Pergamon bildet, nachzugehen, zumal derzeit umfassende Ausgrabungsarbeiten neues und wertvolles Material geboten haben. In erster Linie sind es die jüngst publizierten Ergebnisse der Ausgrabungen von Priene und Magnesia am Mäander, die uns einen Einblick auch in die künstlerischen Zustände dieser relativ kleinen, doch altberühmten Hellenenstädte zur Zeit des pergamenischen Reiches gewähren. Von Priene haben wir in diesem Zusammenhange bereits gesprochen und die enge Abhängigkeit kennen gelernt, in der um die Mitte des zweiten Jahrhunderts die Stiftungen des Orophernes, die es so reich geschmückt haben, von dem Aufschwung waren, den Pergamon genommen hatte. Die Ausgrabungen haben uns das Bild einer hellenistischen Kleinstadt mit einer Klarheit vor Augen geführt, die fast den Vergleich mit Pompeji aushält und unser Wissen von den äußeren Lebensbedingungen in dieser Zeit ganz außerordentlich gemehrt und lebendig gestaltet hat. Dagegen ist ihr Ertrag in kunstgeschichtlicher Beziehung nicht sehr reich, obschon die Einzelfunde an Kunstwerken ziemlich ergiebig waren. Monumentalen Charakters ist keines derselben, während doch das Götterbild des Athenatempels derart gewesen ist; aber die dekorative Plastik steht auf einer Höhe des Geschmacks, die weit über die Masse der pompejanischen Dekorationsfiguren herausragt. Besonders faßbar tritt uns auch hier der Einfluß entgegen, den die attische Kunst des vierten Jahrhunderts ausgeübt hat. Völlig praxitelischen Geist atmet eine jetzt in Berlin befindliche Statuette eines Jünglings, der, sein Gewand um den linken Arm geschlagen, sich an eine Säule lehnt, den Blick träumerisch in die Ferne richtend.[1] Wie das Stützmotiv, so erinnert auch die Behandlung des Gewandes an das olympische

[1] Wiegand-Schrader, »Priene« S. 367 f. Abb. 461/2 (Winnefeld).

Meisterwerk. Wenn man im Kopftypus ein fremdes Element erkennen wollte, das nicht recht zum Ganzen paßt, so hat gerade dessen Sentiment, aber nicht dieses allein, die stärkste Verwandtschaft mit dem Typus des ausruhenden Satyrs und dem ihm nächststehenden, nur daß es über die Linie, die dort eingehalten ist, an Weichheit und Tiefe der Empfindung noch hinausgeht, wie das bei dem nachempfindenden Meister fast selbstverständlich ist. Noch weiter in dem gleichen Streben ist der Meister einer Dionysosstatuette gegangen, der das Problem der besonderen Zartheit dieses Gottes und der starken Annäherung seines Kopftypus an das weibliche Element in etwas radikaler Weise löste, indem er seiner praxitelesken Jünglingsgestalt einen ebensolchen Aphroditekopf ohne jegliche Änderung der Frisur aufsetzte.[1] Von den dort gefundenen Frauenstatuetten genügt es zu bemerken, daß die stehenden halbbekleideten gleichfalls nur die Weiterwirkung praxitelischer Schöpfungen zeigen, während die lebhaft bewegten sitzenden Gestalten den Geist der Diadochenkunst in voller Reinheit offenbaren und derselben Barocke, die in Pergamon herrscht, entstammen. Auch für den schönen Frauenkopf aus dem British Museum, der den Maussoleumskulpturen so nahe steht, hat sich in den deutschen Ausgrabungen im Demeterheiligtum eine allerdings nur halblebensgroße stilistische Analogie gefunden.[2] Eine besondere Überraschung hat die Entdeckung eines Heiligtumes der ägyptischen Götter geboten, dessen Entstehung wohl um die Mitte des dritten Jahrhundertes fallen muß, in die Zeit, da Ägypten eine vorherrschende Stellung an den Küsten und auf den Inseln des ägäischen Meeres besaß. So hat denn hier ebenfalls dem Einfluß der alexandrinischen Kunst die Tür offen gestanden, und Spuren derselben haben sich auch in den Terrakotten und anderen Kleinfunden nachweisen lassen. Es bleibt zur Vervollständigung des Gesamtbildes noch übrig, an das früher behandelte Weihgeschenk des Archelaos von Priene zu erinnern, das mit dem alexandrinischen Einfluß den der rhodischen Kunst gepaart zeigte. Die chronologische Anordnung dieser verschiedenen Elemente vollzieht sich fast von selbst. An letzter Stelle erst ist es Pergamon, das über die früheren den Sieg davon trägt.

In mäßiger Entfernung von Priene liegt Magnesia am Mäander mit seinem alten Heiligtume der Artemis Leukophryne und seiner großen Tradition von Meister Bathykles und dessen Genossen. Auch hier haben die noch von Humann in Angriff genommenen Ausgrabungen reiche Ausbeute ergeben, und wenn auch schon vorher die französischen Forschungen von Texier und Clerget 1842 einen großen Teil des Frieses

[1] Ebenda S. 379 f. Abb. 463/4.
[2] Ebenda S. 155 Abb. 124/5.

vom Artemision zutage gefördert haben, der seinen Weg in den Louvre gefunden hat, so blieb doch noch genug zu tun übrig.[1] Das alte aus Kalkstein errichtete Artemision wurde gegen Ende des dritten Jahrhunderts durch einen prächtigen marmornen Neubau ersetzt, dessen Größenverhältnisse nur von denen des ephesischen Artemision und des Didymaion von Milet übertroffen wurden. Seine Schönheit hebt Strabo nachdrücklich hervor, und Vitruv nennt uns den Namen seines Architekten, Hermogenes, der auch den Dionysostempel in Teos schuf. Das Bild dieses Bauwerkes ist uns nun in fast lückenloser Klarheit wiedergeschenkt worden, und der Ruhm, den sein Erbauer genoß, erscheint damit als ein wohlverdienter. Damals hat Magnesia eine Glanzzeit gehabt und trotz des raschen Wechsels von Seleukiden-, Ptolemäer- und Attalidenherrschaft sich architektonisch reich entwickelt. Es war eben sein hochangesehenes Heiligtum, das ihm eine so günstige Stellung gesichert hat. Der Tempel des Hermogenes, von Vitruv als Muster eines Pseudodipteros angeführt, war ein ionischer auf einem hohen Stufenbau, dessen Pteron acht Säulen an den Fronten, fünfzehn an den Langseiten trugen. Ionisch war auch der kleine Kalksteinbau gewesen, dessen Säulenbasen nach ionisch-kleinasiatischer Weise gearbeitet waren, die nun dem attischen Ionismus gewichen ist. Es ist uns hier versagt, in das interessante architektonische Detail näher einzugehen, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung in dem Werke von kundiger Hand ihre Würdigung erfahren hat. Ein stärkeres Interesse haben wir dem Fries entgegenzubringen, dessen Platten im Louvre, in Konstantinopel und im Berliner Museum verteilt sind. Er zog sich über dem Gebälk rings um das Pteron herum und hatte eine Länge von 174,5 m.[2] Das Thema war die Amazonenschlacht, also ein gut attisches, aber in solcher Ausdehnung mußte es ermüdend wirken, und für den, der von den pergamenischen Altarfriesen herkommt, ist der Anblick des Frieses keineswegs erfreulich. Er will auch zunächst eine bloß dekorative Wirkung erzielen, nur einige wenige Platten erheben sich über das Niveau des Mittelmäßigen, und die Ausführung, die sich vereinzelt zu etwas mehr Sorgfalt steigert, sinkt weit öfter ins Rohe. In der Nähe des Museumsstückes gesehen, wirken sie alle recht wenig künstlerisch, aber es mag wohl richtig sein, daß manche grelle Dissonanzen verschwinden, wenn wir sie im Geiste an ihren Platz am Tempel versetzen. Interessant ist der Vergleich mit dem Fries des Dionysostempels von Teos, der vom

[1] »Magnesia am Mäander«, Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891—3 von Carl Humann. Die Bauwerke bearbeitet von Julius Kolbe, die Bildwerke von Carl Watzinger.

[2] Eine Gesamtausgabe des Frieses »Magnesia« Blatt 12—14 S. 184 f., vgl. Herkenrath, Der Fries des Artemisions von Magnesia a. M. Berlin 1902.

Bau desselben Meisters stammt.[1] Das Dionysosheiligtum hatte dort seine besondere Bedeutung, denn die Stadt war in der Diadochenzeit die Zentrale der dionysischen Künstler geworden, »der privilegierten großen ionischen Schauspielergesellschaft, welche alle Städte dieser Küsten zu den Festtagen bezogen«. Gewiß hat es diesem Umstand seine Neuerrichtung durch Hermogenes zu danken, und die Darstellungen seines Frieses stimmen damit. So viele Kentauren auch in den Resten desselben erscheinen, es ist doch keine Schlachtszene, sondern die Unholde tummeln sich friedlich und fröhlich im bakchischen Thiasos. Ist demnach die Wahl des Themas hier erfreulicher als am magnesischen Bau, seine Ausführung ist es nicht. Die gleiche sonderbare, nur für die Wirkung in der Höhe berechnete Proportionierung der Gestalten und eine noch stärkere skizzenhafte Flüchtigkeit und Derbheit lassen einen künstlerischen Genuß nicht aufkommen. Die Übereinstimmung bietet aber die Gewähr, daß diese Friese nicht, wie man angenommen hat, einem Umbau aus römischer Zeit ihre Entstehung verdanken, sondern daß sie hier wie dort an dem Bau des Hermogenes angebracht waren. Mit dem letzteren Friese zeigen auch die in der Festung von Kos eingemauerten Platten des Dionysostempels von Knidos[2] eine auffällige Verwandtschaft, nur daß dort der Fries ohne Kentauren erscheint. Es gilt in stilistischer Beziehung so ziemlich alles, was von den beiden früheren gesagt wurde.

Vielleicht ist das charakteristische Moment dieser so wenig erfreulichen Frieskompositionen darin zu suchen, daß die Zeit für jenen einst so wirksamen Schmuck des Epistyls vorüber war. Die neue Entwicklung, die die Entstehung des landschaftlichen Reliefs gefördert und auch in der Gigantomachie des Pergamener Altares die Gesetze des alten Reliefstiles über den Haufen geworfen hatte, mußte dort, wo man an diesem traditionellen Element festhielt, sich auf andere Weise fühlbar machen. Aber der Widerstand, den der Tempelfries entgegenstellte, führte leider nicht dazu, ein wirklich Neues und Bedeutsames zu schaffen. Es scheint fast, als ob sich für diese Aufgaben wirkliche Künstler kaum mehr interessiert hätten. Jedenfalls ist es ein kunstgeschichtliches Problem, direkt neben den herrlichen Neuschöpfungen den Verfall der alten Form zu sehen.

Auch die Artemis von Magnesia hatte einen großen, mit Skulpturenschmuck reich gezierten Altar, doch sind von demselben nur wenige Bruchstücke gefunden worden, die für das Wiedererkennen des Inhaltes der Darstellung kaum ausreichen. Sie lassen uns eine Reihe von Göttergestalten

[1] Arch. Zeit. Bd. 33 (1876) Tf. 5 S. 23 (G. Hirschfeld). Einzelvkf. Nr. 1345—8 (Bulle).
[2] Zuletzt Benndorf-Niemann, Reisen in Lykien und Karien Tf. II—IV.

erkennen, die miteinander durch keine Handlung verbunden waren, »sondern in feierlicher Ruhe, wie Einzelstatuen wirkend«, nebeneinander standen. Es sind Fragmente von Zeus, Herakles, Ares, Asklepios, Dionysos, Apollo und Poseidon erhalten, denen auch weibliche Gottheiten beigesellt waren, die sich nicht gleich sicher bestimmen lassen, und so wird man hier eine Redaktion der Zwölfgötter annehmen dürfen.[1] Die wenigen großen Fragmente dieser überlebensgroßen Gestalten reichen aus, um in der Modellierung wie in der virtuosen Behandlung des Gewandes eine Übereinstimmung mit dem Stil der Gigantomachie des Pergamener Altares erkennen zu lassen. Auch was uns von dem Sitzbild des Zeus Sosipolis, das in seinem Tempel am Markte stand, erhalten ist, weist in dieselbe Richtung.[2] Es ist der gleiche Typus des auf den Münzen der Seleukiden besonders häufigen Zeus Nikephoros, einer wirksamen, von lysippischem Geiste durchdrungenen Umbildung des phidiasschen Zeusbildes, das ebenso wie die Parthenos von der Diadochenkunst rezipiert und modernisiert ward. Vielleicht stand ein solches Bild auch in dem von den alten Schriftstellern erwähnten Nikephorion in Pergamon. Wir müssen hier nur den kunstgeschichtlichen Ergebnissen, die die sorgfältige und dankenswerte Behandlung dieser Fragmente durch Watzinger gefunden hat, einige Worte widmen, da wir sie für schlechthin unannehmbar halten. Er glaubt, eine enge stilistische Beziehung zwischen den magnesischen Altarskulpturen, den Fragmenten des Zeusbildes und den Skulpturen von Lykosura des Meisters Damophon von Messene zu erkennen. Wir halten zunächst die Indizien zu einem solchen Vergleich für völlig unzulänglich, und wenn sich dieser Forscher über die geographische Schwierigkeit einer solchen Verbindung leicht hinweghilft, indem er annimmt, es müsse eben ein Zusammenhang zwischen Damophon und der kleinasiatischen Kunst zur Zeit des Hermogenes vorhanden gewesen sein, so scheint uns der chronologische Konnex, den er als gesichert annimmt, nicht zu bestehen. Die von Dörpfeld, Robert und anderen versuchte Datierung des Damophon in die Zeit Hadrians kann noch nicht als erledigt gelten, zumal sich wohl demnächst wieder Gelegenheit zu ihrer Verteidigung ergeben dürfte. Wenn wir hier Abstand nehmen, dieser so weittragenden Frage näher zu treten, so geschieht es einfach aus dem Grunde, daß es uns ganz unmöglich scheint, Kunstwerke wie die Skulpturen von Lykosura in eines der Stadien der Kunst der Diadochenzeit einzuordnen. Ihresgleichen haben sie daselbst nicht und können demnach in dem Rahmen unserer Darstellung keinen Platz finden. Wie sehr ihre gewaltsame

[1] »Magnesia« Blatt 6 u. 7 S. 175 ff. Abb. 177—184.

[2] Ebenda S. 182 ff. Abb. 185/6.

Heranziehung das Bild verwirrt, das wir von der Kunst dieser Zeit gewonnen haben, dafür bietet der folgende Satz Watzingers eine starke Probe: »Ihr (der Kunst von Magnesia) gegenüber stehen die Figuren des pergamenischen Altarfrieses, obwohl sie einige Jahrzehnte jünger sein werden, auf einer älteren Kunststufe.«

Die Ausgrabungen von Magnesia haben auch eine stattliche Reihe plastischer Einzelwerke zutage gefördert, die sich von der frühhellenistischen Zeit bis in die römische verteilen lassen und von einer langen Blüte dieser Stadt Zeugnis geben. Das künstlerisch wertvollste Stück ist wohl der im Theater gefundene Kopf eines Satyrs, der in der glänzenden Reihe von ähnlichen Schöpfungen der Diadochenkunst, die noch einer zusammenfassenden Behandlung harren, einen hervorragenden Platz verdient.[1] Der Kopf war stark nach aufwärts gerichtet und läßt an einen springenden oder tanzenden Satyr denken; die Rückseite ist vernachlässigt und wird demnach nicht sichtbar gewesen sein. Auch diesmal sind wir mit den zuversichtlich vorgetragenen Folgerungen des Herausgebers nicht völlig einverstanden. Wir finden gerade hier den Zusammenhang mit dem pergamenischen Charakter besonders deutlich ausgeprägt und meinen die nahe Verwandtschaft zu spüren, die ihn mit den Gallierköpfen, von dem des sterbenden an bis zu dem im Museum von Kairo verbindet. Seine nächste stilistische Analogie sieht der Verfasser, vielleicht mit Recht, in dem Kopf des trunkenen, auf seinen Schlauch gelagerten Satyr aus Herculanum, wir, einer feinen Beobachtung Arthur Mahlers folgend, in dem der trunkenen Alten, der in der Formenauffassung eine so frappante Ähnlichkeit zeigt, wie sie zwischen zwei durch Geschlechts- und Altersverschiedenheit getrennte Gestalten nur immer möglich ist.

Dieses Meisterwerk hat schon im Altertum einen hohen Ruhm genossen, wie Tongefäße als Nachbildungen beweisen, die sich ins zweite Jahrhundert datieren und sie damit selbst in diese Entstehungszeit ansetzen lassen.[2] Plinius hat uns den Meisternamen genannt, »Myron«, und wir haben kaum ein Recht, daran zu zweifeln, bloß weil dieser Name ihn zu einer seiner schönsten Dummheiten verführt hat, zumal wir doch schon ein Beispiel ähnlicher Art kennen lernten.[3] Ebenso interessant ist jedoch die Nachricht, das myronische Marmorwerk sei in Smyrna aufgestellt gewesen »in primis incluta«. Die Nähe von Magnesia wie die

---

[1] »Magnesia« Blatt 8 S. 219 ff. Abb. 222.

[2] Furtwängler, Glyptothek Nr. 437. Hundert Tafeln 89. Helbig, Führer I², Nr. 439. Brunn-Bruckmann Tf. 394. Der Dresdener Kopf Collignon II, S. 594 Abb. 311. Brunn-Bruckmann Tf. 395.

[3] Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 126. Dittenberger, Inschr. von Olympia Nr. 174.

Nachbarschaft von Pergamon lassen es schon wahrscheinlich erscheinen, dieses Werk in engeren Zusammenhang mit der Kunstübung dort anzusetzen, wenn wir auch von der pergamenischen Künstlerinschrift des »Myron Thebaios« für diesen Zweck keinen Gebrauch machen wollen. So »veristisch« das Thema dieser Komposition anmutet, wir stehen hier doch auf dem Boden der großen Kunst. Ihre Wirkung ist für die Marmortechnik auf das feinste berechnet, und in dem engen Zusammenschluß wie im Aufbau, der noch dem Blockcharakter Rechnung trägt, offenbart sich ein tiefes Verständnis für die wahren Bedingungen des Marmorstiles, das auf einen großen Meister schließen läßt. Die Alte kauert am Boden und hält fest in ihre Arme eingeschlossen ein großes Weingefäß, das sie wie ein geliebtes Kind an den welken Busen preßt. Es sind selige Empfindungen, die sie durchströmen und wie in Verzückung allem Irdischen entrückt, wendet sie ihr Antlitz zum Himmel. Das bietet nun den wirksamen Kontrast, dem der grandiose Humor dieses Werkes entspringt. Seine häßlichen Formen sind mit rücksichtsloser Schärfe klargelegt: das welke Fleisch hängt nur mehr lose am Knochengerüst, die Haut legt sich in schlaffe Falten, und auch Brust und Hals, die aus dem Gewande hervortreten, lassen den verdörrten Leib erkennen, der dem kolossalen Durst ein so würdiges Subjekt bietet. Der bakchische Ton, der dieses Meisterwerk durchzieht, läßt es als ein echtes Gegenstück der gewaltigen Satyrschöpfungen dieser Zeit erscheinen, mit denen es eine Größe des Humors vereint, dem der Mänadentypus nicht gewachsen war. Die stilistische Annäherung an den Satyrkopf von Magnesia spricht sich am deutlichsten in dem verzogenen Mund, in der tief eingesenkten Nasenwurzel wie in der knappen Formbehandlung aus, wozu noch die ähnliche Haltung wie die geistig gleiche Temperatur ein Übriges hinzutun.

Weit ergiebiger als Priene und Magnesia ist für unsere Kenntnis der Plastik der Diadochenzeit das diesem benachbarte Tralles geworden, dessen Boden, obgleich er bisher nicht in so gründlicher Weise klargelegt wurde, wie der jener beiden Städte, uns doch schon eine stattliche Reihe von interessanten Kunstwerken gewährt hat. Da haben wir nach allen Indizien ein reges Kunstschaffen anzunehmen. Künstler aus Tralles haben wir an dem Altarbau von Pergamon am Werk gesehen und dabei auch der Meister des Toro Farnese gedacht, deren Heimat es war. Es sind zunächst Einzelfunde von hervorragender Schönheit gewesen, die die Aufmerksamkeit auf den Boden des alten Tralles gelenkt haben. Der Kopf der Knidierin in der Sammlung Kaufmann, das schönste aller Exemplare, stammt daher und beweist schon allein die Stärke des praxitelischen Einflusses, der sich auch hier geltend gemacht hat. Ein zweiter weiblicher Marmorkopf desselben Fundortes von besonderer Feinheit und trefflicher

Erhaltung aus der Sammlung des Vizeadmirales von Millosich, jetzt im Wiener Hofmuseum,[1] zeigt denselben Einfluß in freierer Weise als eine Umbildung in der Geschmacksrichtung, die wir am Pergamener Gigantenaltar kennen gelernt haben. Ein bedeutendes originales Kunstwerk dieser Zeit ist der in der Evangelismosschule in Smyrna befindliche große Frauenkopf aus Tralles,[2] dessen skopadisches Pathos eine gleiche steigernde Umbildung erfahren hat, unverkennbar aber ist auch hier die Übereinstimmung mit der in Pergamon herrschenden Kunstart. Das Museum von Konstantinopel besitzt aus demselben Fundort den Oberteil einer kolossalen Apollostatue. Der Kopf war schon früher dort eingetroffen, das anpassende Stück des Leibes wurde bei den von Humann und Dörpfeld geleiteten Ausgrabungen, die ihm hauptsächlich galten, zwar nicht gefunden, weil es bloß verschleppt war, wohl aber kam es anläßlich derselben zutage.[3] Auf praxitelisches Vorbild weist hier schon der auf dem Haupt ausruhende rechte Arm des Gottes. In der Formengebung ist freilich von diesem nichts mehr zu spüren, aber er erinnert doch recht lebhaft in seiner Bewegung an den in Pergamon gefundenen Apollotorso, den wir mit der Marsyasgruppe in Zusammenhang gebracht haben, an dessen Schönheit er freilich nicht heranreicht. Haben diese fast zufälligen Funde, deren vollständige Liste zu geben nicht unsere Absicht ist, das Interesse zu einer ersten Ausgrabung angeregt, so sind es gleichfalls solche gewesen, die die jüngst vom Konstantinopler Museum aus unternommene ergebnisreiche zweite veranlaßt haben.[4] Wenn wir auch außerstande sind, die Reihe der Einzelfunde hier einer genaueren Besprechung zu unterziehen, so verlangt doch zunächst ein besonders interessantes Werk, eine etwas unterlebensgroße Ephebenstatue, ein paar Worte.[5] Der Jüngling steht mit gekreuzten Beinen lässig an einen Pfeiler gelehnt, in seine Chlamys eingewickelt, das Haupt leise geneigt; sein Antlitz ist fein belebt, die Gesamtwirkung von wundersamer Harmonie. Und doch sind recht verschiedenartige Elemente hier zu einem Ganzen vereinigt. Das Standmotiv ist nachpraxitelischen Figuren, wie dem »Flötenbläser« entlehnt, während der Typus des Kopfes ganz unverkennbar myronische Züge trägt. Wir sind beiden Elementen als kräftig fortwirkenden in der Kunst der Diadochenzeit bereits

---

[1] Die Literatur bei R. v. Schneider, Album der Antikensammlung zu Tf. VI, dazu noch Bulle im Einzelvkf. zu Nr. 864/5.

[2] Einzelvkf. 1342/3 (Bulle).

[3] Athener Mitt. XVIII (1893) S. 403. Photographien des Mus. v. Konstantinopel Nr. 4 u. 5, der Kopf, Nr. 219 beide Teile vereinigt.

[4] Collignon, Mon. Piot. X (1903) Sculptures grecques trouvées a Tralles S. 1 ff. Tf. 1 bis 5 und Textbildern. Edhem Bey, Fouilles de Tralles Bull. de corr. hell. 1904 S. 54 ff. Tf. 1—7.

[5] Mon. Piot Tf. 4 u. 5 Arch. Jahrb. XVII (1902) Anz. S. 104.

begegnet, niemals aber dem Versuche, sie zu vereinen. Und in welcher Umformung wir auch myronisches Gut erkennen konnten, immer war es sein Bewegungsmotiv, in dem der große Meister des Momentanen als Vorbild erschien, niemals aber der Typus seiner Ephebenköpfe, welchen die gelehrte Forschung dieser Zeit mit der Note »ungenügend« belegt hatte. Es war ein origineller Versuch, dem damals so stark empfundenen Mangel an Beseelung dieses Typus abzuhelfen; er setzt jedoch ein ungewöhnlich feines künstlerisches Verständnis für die formale Schönheit desselben voraus, und die Erkenntnis, daß er nur für eine innerlich bewegte Gestalt möglich war, ergab sich damit fast von selbst. Wäre der Meister dieses Werkes ein Eklektiker gewesen, so hätte er die Mischung dieser verschiedenen Elemente unbarmherzig vor unseren Augen vollzogen, er war aber ein rechter Künstler, und so unpalästritisch auch das Motiv der Einhüllung in den Mantel sein mag, er hat damit die Einheitlichkeit seines Werkes gerettet; was er sonst noch erzielt hat, dafür hat er bei einem moderneren Kunstgenossen ein feines Verständnis gefunden.[1]

Das überraschendste Stück der Einzelfunde von Tralles ist ein leider nicht vollständig erhaltenes landschaftliches Relief in den Dimensionen des hellenistischen Kabinettstückes, dessen Inhalt, so rätselhaft der dargestellte Vorgang sein mag, kaum eine Analogie in der ganzen Gattuug hat.[2] Neben einer mit feinster Sorgfalt und liebevollem Naturalismus gebildeten Platane hockt ein kräftiger Mann in der Exomis mit aufgestemmtem rechten Knie und angestemmtem linken Bein, damit beschäftigt, mit der Linken sich an einem Ring festzuhalten, der in einer Platte am Boden eingelassen ist, während seine Rechte ein Seil festzieht, um den Gegenstand an seinem anderen, für uns unsichtbaren Ende in die passende Stellung zu bringen. Die Ansicht des Herausgebers geht dahin, daß es sich um das Aufziehen eines Fangnetzes, sei es zur Jagd oder zum Vogelfang handelt, also um eine echte und rechte »Genreszene«.[3] Der Baum mag die einzige Andeutung der Landschaft geboten haben; seine Bildung sticht von dem später geläufigen Baumschlag ab, er hat noch vollsaftige früchtetragende Äste. Einen sicheren Schluß auf die Entstehung der ganzen Gattung bietet sein Fundort nicht. Wir wissen nur, daß sich in Tralles rhodische und pergamenische Einflüsse kreuzten.

---

[1] Die im Arch. Anz. abgedruckte briefliche Äußerung Caspar v. Zumbuschs.

[2] Bull. de corr. hell. 1904, Tf. 7.

[3] Viel überzeugender ist die Deutung von Perdrizet, Rev. arch. 1906 I, S. 225 ff., der hier eine Szene der »Antiope«, die Bestrafung der Dirke darstellend, sehen will. Diese Deutung, für die der Fundort mitspricht, würde die kunstgeschichtliche Bedeutung des Relief noch höher stellen.

Von dem Fortschreiten der so eifrig unternommenen Durchforschung Kleinasiens haben wir für die Geschichte der Kunst der Diadochenzeit noch manche wertvolle Erkenntnis zu erwarten. Trotz aller der schweren kriegerischen Wirren entwickelte sich hier ein intensives künstlerisches Leben, das an der Sonne der Fürstenhöfe, wie im Schatten der uralten Heiligtümer, gleich gut gedieh und überall dieselben Züge aufweist. Von den alten Zentren ionischer Kultur hat Ephesos noch bis tief in die römische Zeit eine ruhige Weiterentwicklung genossen, und schon das häufige Vorkommen dieses Demotikons auf den Inschriften der Bildhauer läßt erkennen, daß es auch bis ans Ende der Kunstpflege treu blieb. Die sich noch immer mehrenden Schätze, die seinem Boden entsteigen, erstrecken sich demnach zeitlich über ein gar weites Gebiet, und wir haben bereits im früheren Gelegenheit gehabt, uns mit so manchen derselben eingehend zu beschäftigen. Für die Diadochenzeit ist die Ausbeute bisher nicht sehr ergiebig gewesen, aber ein besonders prächtiges Stück, das die österreichischen Ausgrabungen zutage gefördert haben, gehört doch in den Rahmen unserer Darstellung, eine Bronzegruppe, die Herakles im Kampfe mit einem Kentauren zeigt.[1] Ihre Fragmente wurden untermischt mit denen eines bronzenen Lampenträgers gefunden, der ein tektonisches Kunstwerk ersten Ranges ist und auch noch durch die Motive des figürlichen Schmuckes seine ursprüngliche Verbindung mit der Gruppe zu künden scheint; wird doch sein Kapitell getragen von einer Doppelbüste des Herakles mit dem Schleier der Omphale und der Omphale mit dem Löwenfell des Herakles. Es ist ein mit barockem Reichtum geziertes ionisches Kapitell, dessen Vorderseite ein gelagerter ausruhender Herakles schmückt, während aus den Blumenkelchen der Ranken, die den Schmalseiten entsprießen, je ein Erotenpaar herauswächst, die Keule und Löwenfell des Helden tragen und in der einen Hand die gewonnenen Hesperidenäpfel halten. Die Gruppe hatte ein genaues Gegenstück, von dem nur Spuren vorhanden waren; der echte Kopf des Kentauren fehlte wohl, doch scheint er sich nachträglich gefunden zu haben. Den Geist der Zeit, die das landschaftliche Relief schuf, kündet hier der Baum zwischen den Kämpfern, als Versatzstück die Szenerie andeutend, welche nun auch in der Plastik immer stärker zur Geltung zu kommen strebt. Der reale Raum macht auch hier seine Rechte geltend. Die Gruppe ist wirksam aufgebaut. Der Kentaur hat sich mächtig emporgebäumt und durch seinen Ansprung den Gegner, dem er mit einem Ast droht, zu werfen versucht. Herakles aber hat mit kühnem Griff der Linken seinen rechten Vorderhuf gepakt, tritt ihm auf den Hinterhuf und schwingt

[1] Rob. v. Schneider, Ausstellung von Fundstücken aus Ephesos S. 6 ff. Abb. 2 u. 3.

kräftig ausholend die Keule. Bei seiner Schöpfung hat wieder einmal Altmeister Myron zu Gevatter gestanden, er ist eine der vielen trefflichen Variationen seines Marsyas, und trügt nicht alles, so werden wir bald wieder einer solchen begegnen.

Je weiter wir in Kleinasien nach Süden vordringen, desto mehr müssen wir die Stärke der Einwirkungen von Rhodos voraussetzen, zumal nachdem die Macht des Seleukidenreiches nach Osten gedrängt war. Rhodos hat eine immer zunehmende Anziehungskraft auf die Künstler Kleinasiens ausgeübt; seine Handelsinteressen haben es auch in besonders innige Beziehung mit Byzanz gebracht, für dessen Freiheit es in die Schranken trat. So kann es nicht wundernehmen, wenn auch aus diesen Gegenden ein künstlerischer Zuzug nach Rhodos stattfand, und in der Zeit, die uns jetzt beschäftigt, gab es einen bedeutenden Künstler dort, von dessen Wirksamkeit auf der Insel des Helios literarische, wie monumentale Spuren sprechen: Boethos von Chalkedon.[1] Plinius führt diesen Künstlernamen unmittelbar nach den Meistern der pergamenischen Schlachtendenkmäler an, und zwar mit der berühmten Statue des Knaben, der die Gans würgt, wobei er zugleich seines besonderen Ruhmes als Silberschmied gedenkt, den er dann nochmals betont. Pausanias, der von ihm im Heraion von Olympia das vergoldete Bronzebild eines nackten sitzenden Knaben notiert, gibt sein Demotikon Καρχηδόνιος, das schon Otfried Müller in Χαλκηδόνιος geändert hat. Eine delische Inschrift von einer Statue des Königs Antiochos IV. Epiphanes gab zuerst seinen Vatersnamen Athanaion,[2] doch galt die Beziehung auf den Meister des Knaben mit der Gans nicht für gesichert, da man die bekannte Schilderung des Herodas ziemlich allgemein auf dieses Werk bezog und es demnach in das dritte Jahrhundert datierte. Die dänischen Ausgrabungen in Lindos haben die Basis eines Weihgeschenkes mit seiner Künstlerschaft, die diesmal zugleich die Dedikationsinschrift ist, zutage gefördert; damit ist der Kontroverse ein Ende gemacht.[3] Boethos nennt hier den gleichen Vatersnamen und bezeichnet sich als »Καλχαδόνιος«, womit nun auch die Karthagerhypothese glücklich beseitigt ist. Als Anlaß seines Weihgeschenkes an die Athenia Lindia gibt er die ihm vom rhodischen Staate verliehene Würde der Proxenie an und datiert es nach dem Priester der Göttin, Nikagoras, dem Sohne des Panaitios. Plinius hat von dem Werke die Kunde bewahrt, indem er unter den in Rhodos befindlichen toreu-

[1] Die literarischen Nachrichten Overbeck, Schriftquellen Nr. 1596—1600. 2167.6. 2184. Robert in Pauly-Wissowa, Realenzykl. Boethos Nr. 12.

[2] Löwy, Inschr. gr. Bildh. Nr. 210.

[3] Hiller v. Gärtringen, Arch. Jahrb. XIX (1904) Anz. S. 212 f. Abb. 5.

tischen Arbeiten berühmter Meister eine des Boethos »apud Lindiam Minervam« erwähnt. Wir haben uns also die Basis als Träger einer solchen Arbeit, wohl eines silbernen Kraters, zu denken. Auch im Altertum wird die Nennung des Priesternamens auf der Basis Interesse erweckt haben, denn Nikagoras, der Sohn des Panaitios, ist wohl ohne Zweifel mit dem Vater des Panaitios, des berühmten rhodischen Stoikers, identisch, der schon als Freund des Laelius und des Scipio Ämilianus, sowie als Mittler zwischen griechischer Philosophie und römischer Bildung Varros Beachtung hervorrufen mußte. Da wir Panaitios' Lebenszeit, dessen Akmedatum um die Mitte des zweiten Jahrhundertes anzusetzen ist, ziemlich fest datieren können, so wird das Priesterjahr seines Vaters wohl in die siebziger Jahre desselben fallen. Da die Regierungszeit des Antiochos Epiphanes 175 bis 164 dauert, und die delische Statue ihm aus Dank für seine Freundschaft für Athen, dem er viel Gutes erwiesen hatte, gewidmet ist, so mag sie später fallen als das Weihgeschenk für Lindos, aber immerhin sind damit die Grundlagen seiner Chronologie gegeben, und Plinius erscheint mit seiner Anfügung des Boethos an die Namen der Meister der attalischen Schlachtendenkmäler gerechtfertigt. Boethos muß zur Zeit, als er die rhodische Proxenie erhielt, bereits ein berühmter Meister gewesen sein und dort wohl sehr lohnende Beschäftigung, vielleicht in erster Linie als Goldschmied, gefunden haben, die ihn in den Stand setzte, der Göttin von Lindos seine Dankbarkeit in so ausgiebiger Weise zu bezeigen. Wir wüßten gern, ob auch sein Vater Athanaion Künstler war, zumal wir von des Boethos Söhnen durch eine von Ligorio überlieferte Inschrift Kenntnis haben. Sie war auf einer Statue des Herakles angebracht, der sich auf seine mit der Löwenhaut bedeckten, auf einem Felsen ruhende Keule stützt, demnach eine Kopie des lysippischen, im Herakles Farnese erhaltenen Typus gewesen zu sein scheint. Sie nennen sich Menodotos und Diodotos und bezeichnen sich als Nikomedier; die Nachbarschaft von Chalkedon macht dieses Ethnikon begreiflich.[1] Aber es muß doch recht fraglich erscheinen, ob sie die Söhne des berühmten Boethos waren, denn war ihr Werk das, wofür wir es halten müssen, dann gehören sie in eine weit spätere Zeit. Nun bietet eine delische Inschrift von einer Ehrenstatue eines Epimeleten Epigonos,[2] die um die Wende zum ersten Jahrhundert angesetzt werden kann, denselben Künstlernamen im Verein mit einem sonst unbekannten Theodosios, und da scheint es nicht unmöglich, dies Künstlerpaar anzugliedern. Eine zweite ligorianische Inschrift, die

[1] Wir haben oben S. 56 über diese Frage bereits kurz gehandelt.

[2] Bull. de corr. hell. XI (1887) S. 263 Nr. 23 (Homolle). Robert a. a. O. behandelt diesen gleichfalls als von dem großen Chalkedonier verschiedenen Meister »Boethos 13«. Die beiden andern Inschriften des Diodotos und Boethos Löwy, Nr. 522 u. C. J. A II 1595.

Hermes und Diodotos als Söhne eines Boethos nennt oder eine Hermesstatue als ein Werk des Diodotos bezeichnen will, bleibt verdächtig, doch findet sich die Inschrift eines Boethos, Sohn des Diodotos, auf dem bekannten Theatersessel mit dem Relief der Tyrannenmördergruppe. Diese epigraphischen Zeugnisse lassen mit ziemlicher Sicherheit unseren Meister als Mitglied einer Künstlerfamilie erkennen, die eine Reihe von Generationen überdauert hat. Es ist nicht recht wahrscheinlich, daß sie mit ihm beginnt, sicher ist er ihr Höhepunkt. Neben ihm, dem Toreuten und Erzbildner, kommt nur der gleichnamige Gemmenschneider als Künstler in Betracht, und es darf bei dessen einzigem uns erhaltenen Werk, das wohl in dieselbe Zeit datiert werden kann, die Vermutung der Identität kaum abgewiesen werden, zumal die Goldschmiedekunst und der Edelsteinschnitt vielfach Hand in Hand gingen.

Indessen, die Gestalt unseres Meisters hat noch ein starkes kunstgeschichtliches Interesse durch das Werk, von dem die literarische, wie die monumentale Überlieferung Kunde gibt, den Knaben, der die Gans würgt. Der Text der Pliniusstelle ist nicht glatt lesbar überliefert; an Versuchen ihn zu heilen, hat es der Scharfsinn der Philologen wahrlich nicht fehlen lassen. Da ein Zweifel daran nicht möglich ist, daß das von ihm erwähnte Werk mit dem Original, das uns in einer Reihe von Repliken erhalten ist, identisch sei,[1] fällt uns hier die Zurückhaltung nicht schwer. Das liebenswürdige Motiv des Bildwerkes war nicht ganz neu. Die attische Kunst des ausgehenden vierten Jahrhunderts hat die Grabfigur des Kindes geschaffen, das eine Ente auf den Pfeiler niederdrückt. Der Reiz des Intimen wird nur dadurch verstärkt, daß das Kind am Boden sitzt und seinen Spielkameraden, der sich in eine Fuchsgans verwandelt hat, niederhält. Die bereits besprochene Marmorfigur aus Ephesos hat Gelegenheit geboten, den attischen Charakter auch dieser Schöpfung zu erkennen. In ihr hat die plastische Darstellung des Kindlichen einen großen Schritt nach vorwärts getan; sie ist in Marmor gedacht, und an dem von Herodas beschriebenen Exemplar im koischen Asklepion wird gerade die Meisterschaft der Marmorbehandlung hervorgehoben. Seine Nachwirkungen sind recht bedeutend gewesen, und der Variationen dieses Motives besitzen wir noch die Fülle. Es hat auch in die Toreutik der hellenistischen Zeit seinen Einzug gehalten, und ein Silberfigürchen aus Alexandria, das mit Münzen, die bis etwa 240 herabreichen, gefunden wurde, läßt dieses Ereignis in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts datieren.[2] Hier ist es schon eine normale Gans geworden, und in

[1] Furtwängler, Glyptothek Nr. 268. Hundert Tafeln 58. Helbig, Führer I², 532. Brunn-Bruckmann-Arndt Tf. 433. Friederichs-Wolters Nr. 1586.

[2] Abg. Journal of hell. stud. XVI (1885) Tf. A S. 1 ff. (P. Gardener). Jahreshefte VI (1903) S. 234 Abb. 126 (R. Herzog). Collignon II, S. 604 Abb. 320.

dieser Sphäre hat sich der Typus lange erhalten. So hat uns denn diese »Quellenforschung« direkt auf das Gebiet der Haupttätigkeit des Meisters Boethos geführt, und die Vermutung liegt nahe, er habe hier die Anregung zu seinem bronzenen Meisterwerk gefunden. Eine Schmälerung seiner Leistung liegt darin gewiß nicht, weit eher das Gegenteil, denn die moderne »Vorstufentheorie« hat bis jetzt noch durch jedes echte Kunstwerk ihre Widerlegung gefunden. Das Neue, das unser Meister zu sagen hattte, lag nicht etwa in der Übertragung des Themas in den Bronzestil, so hervorragend sein Werk auch von diesem Gesichtspunkte erscheint; er hat das alte Motiv im Geiste einer neuen Kunstanschauung umgestaltet und damit ein echtes Meisterwerk geschaffen. Das Verhältnis der beiden Spielpartner ist ein anderes geworden. Die Fuchsgans neben dem Knäblein kommt durch ihre Kleinheit, wie durch ihre äußerliche Verbindung nicht recht zur Geltung, und das drückt sich auch in der Haltung des Kindes aus, das seinen Kopf nach anderer Richtung hinwendet und seinen rechten Arm in die Luft streckt. Diese lose Beziehung ist auch der Ente der attischen Grabstatue eigentümlich, und es wird nicht viel besser, wenn wie in der alexandrinischen Lebefigur die Gans von dem Knäblein an die Brust gepreßt wird. Sie bleibt auch da ein Parergon. Boethos hat zunächst das künstlerische Gleichgewicht zwischen Kind und Gans hergestellt, und dadurch erst wird die Einzelfigur zur Gruppe. Er hat ferner die Beziehung derselben zueinander wirkungsvoller gestaltet, sie gehen nun beide in der dargestellten Situation völlig auf. Gerade der Ernst, mit dem nun erst das Thema ausgeführt wird, ist die Quelle des Humors, der über diesem Werke liegt. Das Knäblein hält seinen Spielkameraden, der ihm entweichen will, mit beiden Ärmchen, die es um den Hals des Tieres legt, fest und preßt es an seine Brust, wobei der Gans der Atem auszugehen droht. Daß ihm die Absicht, sie zu erwürgen, völlig fern ist, zeigt sein freudestrahlendes Gesicht, in dem sich das Bewußtsein seiner Kraft spiegelt. Die große und schwere Gans stemmt und sträubt sich, so gut sie es eben kann, gegen ihren Angreifer, dessen Körper gleichfalls die große Anstrengung widerspiegelt, die die Bewältigung des Gegners nötig macht, dem Künstler aber gibt sie Gelegenheit, an dem sträubenden Gefieder der Gans, wie an den nun einmal in lebhafte Aktion gebrachten Formen des kindlichen Leibes seine hohe Meisterschaft der Naturbeobachtung zu zeigen. Die Bildung des Kindes ist von einer Vollendung, die seinem Schöpfer das Prädikat eines »antiken Fiamingo« eingetragen hat, aber in dieser Richtung hat schon der anonyme Meister des Knaben mit der Ente einen sehr bedeutsamen Schritt getan. Auch hier ist die Bildung völlig naturalistisch; das Verhältnis von Kopf zu Leib, der kurze Hals, die hohe Stirn, die weichen qualligen Formen, sie sind

hier ebenso der Natur abgelauscht. Boethos hat nur für sein Knäblein mit gutem Fug eine höhere Altersstufe gewählt. Eine solche Kraftentwicklung ist auf ihr erst möglich und charakteristisch. Es scheint nach dem Text des Plinius, als ob die alten Kunstrichter es für sechsjährig erklärt hätten; das ist jedenfalls die obere Grenze. Der Altersunterschied zwischen ihm und seinem Vorgänger wird rund drei Jahre betragen, und die Meisterleistung liegt gerade in der feinen Steigerung, die hier vollzogen ist. Sie erstreckt sich jedoch nicht allein auf die Entwicklung des Körpers, auch die geistige Entwicklung des Kindes ist gleicherweise zu vollendetem Ausdruck gebracht. Der Kopf strahlt eine erwachende Intelligenz und ein kindliches Frohgefühl aus, das dem an sich so gleichgültigen Thema jene Wichtigkeit verleiht, die der Betrachter nicht ohne Anwandlung von Heiterkeit nachfühlt. Aber er lehrt doch auch, daß unser Meister sich nicht Naturalist genug gefühlt haben kann, um zu glauben, daß die Kunst mit ihm anfange. Er hat auch für die Großmeister der alten Zeit das rechte Verständnis gehabt, und es war kein Geringerer als der lysippische Eros-Bogenspanner, dessen Kopf er sich zum Muster genommen hat. Das ist freilich nur mehr in dessen Grundzügen zu beobachten; die lebenswarme Umschöpfung ins Kindliche ist seine eigene Tat, und er hat sie so gründlich getan, daß der Vergleich mit dem Vorbild ihm keinen Schaden zufügt. Eine ähnliche Beobachtung ergibt auch die genaue Betrachtung der so momentanen Stellung seines Knäbleins. Im Profil gesehen, erinnert sie sofort an den myronischen Marsyas. Doch auch diesem Vorbild hat er nur so viel entnommen, als für seinen Zweck brauchbar war, und gerade die zahlreichen Beispiele, in denen wir den gleichen Vorgang erkennen konnten, zeigen den hohen Grad seiner künstlerischen Selbständigkeit und Eigenart. Wenn er als Bronzeplastiker nicht die Schätzung im Altertum erreicht hat, die einer Zeit entsprach, in der ein besseres Verständnis für Kleinkunst vorhanden war, weil es in diesem Artikel Sammler gab und daher auch sehr hohe Preise gezahlt wurden, so hat er doch von den größten Meistern der Bronzeplastik gelernt, und sein uns erhaltenes Werk macht es uns nicht leicht zu glauben, er habe sich in anderer Technik selbst übertroffen. Dazu kommt noch, daß uns literarische Quellen noch von anderen Kinderbildern des Meisters berichten. Von dem nackten Knaben aus vergoldeter Bronze, der im olympischen Heraion vor der bronzenen Aphrodite des Meisters Kleon von Sikyon saß, wissen wir nichts weiter, als daß er aller Wahrscheinlichkeit nach in keinem Zusammenhang mit jenem Werke eines älteren Meisters war; die seltsamen Vermutungen, zu denen er Anlaß gab, hier zur Kenntnis zu bringen, ist wohl kaum nötig. Ein drittes Knabenbild erwähnt eine epigraphische Nachricht recht später Zeit, eine

Weihinschrift auf einer in den Trajansthermen gefundenen Basis, in der ein Arzt Nikomedes aus Smyrna die Statue eines Asklepioskindes von dem dort mit hochtönenden Worten gepriesenen Meister Boethos, dem Gotte dargebracht hat.[1] Wir haben kaum ein Recht, die Authentizität dieser Nachricht zu bezweifeln, die uns einen interessanten Ausblick auf die Götterplastik unseres Meisters zu bieten scheint, aber für jene Methode der Forschung, die diesen Asklepios in dem Knaben mit der Gans erkennen will, fehlt uns das Verständnis. Wir erwähnen diese seltsame Vermutung, die keiner Widerlegung bedarf, nur, weil die Vorstellung, die ihr zugrundeliegt, nach dem Anlaß fragt, der ein solches Werk ins Leben gerufen hat. Für eine frühere Zeit ist die Frage selbstverständlich und die Antwort meistens auch. Die Kunst dient den Göttern, dem Staate, den Siegern und den Toten. Völlig frei hat die hellenische Kunst in der Epoche, die wir ihre Glanzzeit nennen, kaum schaffen können, wenigstens nicht im Großen. Jetzt ist sie erst zum Selbstzweck geworden, und wenn sie auch ihr altes Gebiet nicht aufgegeben, und die ungeheure Menge der Ehrenstatuen ihr ein neues, freilich wenig dankbares eröffnet hat, so ist doch nun eine ganze Reihe ihrer Werke nur aus dem künstlerischen Empfinden heraus und für dasselbe geschaffen. Die Innenräume, Gärten, Wasseranlagen erhalten ihren reichen Schmuck, die Kunst wird intimer und innerlicher, das private Bedürfnis tritt mit seinen eigenen Anforderungen an sie heran und trägt etwas von seinem Geiste in sie hinein. Erst diese Wandlung hat das »Milieu« geboten, in dem das Kinderbild zu seiner vollen Entwicklung kommen konnte, und gleichzeitig mit ihm, wie wir an der Gestalt unseres Meisters sehen, gelangt auch die Toreutik zu einer Schätzung, deren sie sich niemals vorher erfreut hat. Wir wissen leider viel zu wenig von ihr, um den Versuch zu wagen, in diesem Rahmen eine Schilderung ihrer Entwicklung zu bieten, und müssen uns genug sein lassen, die besonders symptomatische Bedeutung der Stellung, die sie in der Diadochenkunst einnahm, zu betonen.[2] Von der Glyptik derselben haben wir bereits gesprochen und auch davon, daß der Name unseres Meisters auch in dieser Verbindung erscheint.

Die Schöpfung des kindlichen Typus war eine Großtat des Naturalismus, aber sie hat auf dem Boden der Antike eine ganz andere Wirkung gehabt, als etwa auf dem des Rinascimento, indem sie Eros als Regenten einsetzte. Der lysippische Eros-Bogenspanner ist ein Vorläufer dieser Be-

[1] Löwy Nr. 535, vgl. Robert a. a. O.

[2] Hier muß ein Verweis auf die Schrift von Erich Pernice, »Hellenistische Silbergefäße im Antiquarium der Königl. Museen 58«, Berl. Winckelmannsp. 1898, genügen.

wegung; darin lag für Meister Boethos noch ein besonderer Anlaß, dessen Kopf in den seines Knaben umzugestalten. Wir fügen der etwas ausführlich geratenen Besprechung desselben die eines andern vielbesprochenen und viel umstrittenen Werkes an, das uns den Übergang des plastischen Kindesthemas in die erotische Sphäre förmlich programmatisch vorführt: die in vielen Exemplaren und Nachbildungen erhaltene Gruppe von Eros und Psyche in liebender Vereinigung.[1] Fraglich ist schon die Deutung, die wir diesem Paare geben. Die zahlreichen späten Reliefs und Terrakotten, die auf unsere Gruppe zurückgehen, lehren uns nur, daß die Spätzeit sie vollzogen hat, indem sie dem Eros Fittiche und seiner Genossin Schmetterlingsflügel gab. Diese drangen auch in eine der statuarischen Repliken ein; sie sind leider alle von mäßiger Ausführung und entstammen wohl durchweg der römischen Kaiserzeit. Für die Zeit und den Entstehungsort des Originales bietet aber die stattliche Reihe der kleinasiatischen Terrakotten ein wichtiges Zeugnis. Sie mögen dem zweiten oder dem ersten Jahrhundert entstammen; auf das zweite Jahrhundert wird auch die ursprüngliche Schöpfung zurückgehen und der kleinasiatischen Kunst angehören. Daran aber sollte doch füglich nicht gezweifelt werden, daß die statuarischen Kopien, die auf die Beflügelung, welche den Reiz der Linienführung zerstört, verzichten, die rechte Vorstellung von dieser bieten. In ihrem engen Zusammenschluß ist die Komposition für Marmor gedacht, wie die Auflockerung, die sie in anderem Material erfahren hat, am deutlichsten zeigt. Es sind also rein künstlerische Gründe, wenn das jugendliche Liebespaar hier in schlichter Menschlichkeit erscheint, und doch dürfen wir die Interpretation, die die jüngeren Monumente geben, für authentisch halten, da sie so nahe an die Zeit des Originales heranreichen, daß ihre Tradition Glauben verdient. Der Vorgang ist durch die Jugend der Liebenden und die tiefe Innerlichkeit in eine ideale Sphäre erhoben. Er will als die Entdeckung der Liebe aufgefaßt werden, und wer anders können die glücklichen Entdecker dieser so folgenschweren Erkenntnis sein? Man hat darauf hingewiesen, daß sich eine Idee Platons in diesem Kunstwerk materialisiert habe, die freilich nicht durch ein Zitat aus seinen Schriften zu belegen, aber aus den Vorstellungen, die seine Erörterungen über den Eros hervorriefen, in ähnlicher Weise entstanden sei, wie unser modernes Schlagwort von der »platonischen Liebe«. Gewiß hat der große Dichter-Denker hier Gevatter gestanden, aber aus dieser Gruppe spricht doch der Geist der Diadochenzeit, der sie ins Leben rief. Eros und Psyche halten sich fest

[1] Helbig, Führer I² Nr. 465, wo die ältere Literatur angeführt ist. Brunn-Bruckmann Tf. 375.

umschlungen. Psyche, deren Unterleib durch ein Gewand verhüllt ist, umfaßt mit zarten Armen den Leib des Knaben, dieser hält mit der Linken den Kopf des Mädchens umfaßt, dem sich der seine zärtlich zuneigt, während seine rechte Hand an ihrem Munde fingert, wie um ihn zu öffnen. Es ist ihm die Absicht unterlegt worden, ihre Zähne zu zählen oder irgendeine andere Kinderei zu treiben, die mit dem ganzen Charakter der Gruppe im schärfsten Widerspruch steht. Soll es aber nun einmal eine »Genredarstellung« sein, so fragen wir vergeblich, warum küssen sich die beiden nicht, da ihre Köpfe sich bereits in der dafür nötigen Nähe befinden, und wozu dies seltsame Vorspiel? Es gleicht doch ein wenig dem alten kirchlichen Brauch der Mundöffnung der Kardinäle. Ist aber die Erklärung der Gruppe, die wir gegeben haben, richtig, stellt sie die Entdeckung der Liebe dar, dann erlangt jenes »Spiel« des Eros tiefere Bedeutung. Er ist es, der die Liebe einflößt, und diesen Gedanken künstlerisch auszudrücken, dafür gab es kein anderes Mittel, als das von ihm gewählte. Die Umbildungen zeigen, daß man die Gruppe in der Antike verstanden hat, während die Ergänzer, wie die Interpreten das Gegenteil von der modernen Zeit verraten. Mit diesem wesentlichen Zuge ist diese Schöpfung erst in ihr rechtes Licht gestellt; man mag sie als ein raffiniert geistreiches Werk bezeichnen, dem jene Simplizität, die seine Erklärer hineinlegten, fremd ist, aber es bleibt doch ein unveräußerliches Recht der Kunst, Gedanken zum Ausdruck zu bringen, die in der geistigen Atmosphäre ihrer Zeit liegen. Zu einer näheren Bestimmung dieser Zeit scheint der Kopf des Eros einen bestimmten Anhalt zu gewähren. Er gleicht in allen Grundzügen, ja selbst im Detail der Haarbehandlung ganz auffällig dem des ganswürgenden Knaben. Es ist das gleiche Schelmenantlitz, nur um ein paar Jahre älter, wie es zu der völlig geänderten Situation paßt. Damit verbinden wir keineswegs die Absicht, dies Werk dem Meister Boethos zuzuschreiben, dessen künstlerische Art eine ganz verschiedene ist, aber es steht unter seinem Einfluß und entstammt aller Wahrscheinlichkeit nach der Generation, die ihm folgt. Wir wollen mit ihm unsere Darlegungen über die kleinasiatische Kunst der Diadochenzeit zu einem vorläufigen Abschluß bringen, wenn auch in dem Bewußtsein, daß ein solcher Einschnitt hier recht willkürlich ist. Die rhodische Kunst, das hat uns Boethos wiederum gezeigt, ist von der in Kleinasien nicht wesensverschieden, und wenn wir den Blick nicht dahin zurücklenken, so geschieht es nur, um vorerst zu sehen, welche Entwicklung die hellenische Kunst nun in ihrem alten Zentrum Athen nahm.

Fünftes Kapitel

Die attische Kunst der späteren Diadochenzeit

Wenn wir zur Betrachtung der attischen Kunst in der Diadochenzeit zurücklenken, so ist es fast, als ob eine Wiederanknüpfung an dieses Thema kaum vonnöten wäre. Haben wir doch von den Traditionen attischer Kunst im Nillande, wie in Kleinasien genügende Spuren nachweisen können; auch von attischen Künstlern haben wir gehandelt, denen wir an den attalischen Weihgeschenken, wie am Pergamener Altare begegnet sind. Die Künstler aus Athen haben an allen Diadochenhöfen ausgiebige Beschäftigung gefunden, wie sich anderseits die Diadochenfürsten mit Bauten und Kunstwerken in Athen kaum genug tun konnten. Es blieb doch immer noch das geistige Zentrum von Hellas, das die Weihe des echten Hellenentums allein verwaltete. Freilich waren die Verhältnisse nicht mehr dazu angetan, um den Künstlern in der Heimat selbst ein so großartiges Feld für ihre volle Betätigung zu bieten, wie in den Tagen der attischen Reichsherrlichkeit, aber immerhin lehren uns die Inschriften und Monumente, wie die literarische Überlieferung noch, daß die alten Traditionen nicht völlig erloschen waren. Wir haben schon Gelegenheit gehabt, der bekannten plinianischen Generalpause (34. 52) zu gedenken, die nach den Söhnen des Lysippos und Praxiteles beginnt und erst 35 Olympiaden später aufhört. Dann kommen nach seiner Versicherung Künstler, die an ihre berühmten Vorgänger nicht heranreichen, aber immerhin probat gewesen sind. Daß in dieser Reihe auch attische sich befinden, ist ganz selbstverständlich, wenigstens sind die einzigen auch für uns namhaften, Polykles und sein Sohn Timokles, Athener, während die übrigen nur aus der plinianischen Stelle in das Verzeichnis der griechischen Künstler aufgenommen wurden, und zwar, wie wir sehen werden, nicht einmal vollständig. Welch künstlerische Großtaten gerade in diese Generalpause fallen, darüber brauchen wir kein Wort mehr zu verlieren, und wenn uns ihre Herkunft nicht ganz klar ist, so ist doch wenigstens ihre Tendenz recht durchsichtig. Sie anerkennt gebührendermaßen die klassischen Meister, denen sie die Klassi-

zisten in respektvollem Abstande anreiht. Was zwischen ihnen in die Kluft des Vergessens versenkt werden soll, das sind die bösen Barockkünstler.[1] Wir begreifen diese Tatsache leicht; ist es denn gar so lange her, daß die moderne Kunstforschung auf demselben Standpunkt beharrte? Für die Antike ward er niemals überwunden, ein Umstand, der die historische Erforschung der Diadochenkunst arg geschädigt hat. Nur ist es ihr nicht gelungen, über alles hinwegzusehen, was damals geleistet wurde, und ebensowenig sind all die probaten Meister zu der Anerkennung gekommen, die sie ihnen zugedacht hat. Wir möchten bestimmt vermuten, diese ganze Reihe sei attisch gewesen. Athen war damals das Zentrum der klassischen Kunst. Die Traditionen derselben sind dort in den Stürmen des Barock nicht verloren gegangen, es mußte vielmehr auch zum Zentrum der klassizistischen Strömung werden. An Stelle der alten abgeblühten Künstlerdynastien erstehen neue von fast gleich erstaunlicher Lebenskraft, und wie man früher von den Söhnen des Praxiteles sprach, so spricht man jetzt von den Söhnen des Polykles kurzweg, nur klingt der Ton ein wenig anders. Immerhin weist diese Tatsache darauf hin, in Meister Polykles eine besonders hervorragende Gestalt zu erkennen, zumal auch sonst die literarischen Nachrichten von ihm in diesem Sinne zeugen.[2] Plinius erwähnt einen Künstler dieses Namens unter dem Akmedatum Olymp. 102 als Zeitgenossen des älteren Kephisodot und des Leochares. Das ist zwar nicht genau, wie wir jetzt wissen, bedeutet aber immerhin die Kenntnis von einem gleichnamigen Künstler des vierten Jahrhunderts, zumal er die Reihe der unter diesem Datum angeführten Meister eröffnet. Wir haben mangels weiterer Kunde von diesem älteren Polykles nichts berichten können; indes ist es nicht unmöglich, daß er ein Ahnherr des jüngeren gewesen ist, den Plinius gleich darauf unter den Meistern von Olymp. 155 anführt. Wir haben bereits des Umstandes gedacht, daß dort neben seinem Namen das Wort Athenäus steht, das man noch jetzt allgemein als sein Demotikon anzusehen pflegt. Seltsam bleibt aber dabei, daß gerade der Meister dieser Reihe, dessen Demotikon zu erfahren hier kaum nötig wäre, ausdrücklich als Athener bezeichnet sein sollte, während die Heimat der übrigen ungenannt bleibt. Erinnern wir uns des Schicksals des »Argius Asopodorus«, so werden wir geneigt sein, mit Urlichs[3] in dem Athenaios einen Künstlernamen zu erkennen, der mit dem am Pergamener Gigantenfries als Sohn eines Athenaios ge-

[1] Die gleiche Auffassung, für die auch die antike Literaturgeschichte eine lehrreich herangezogene Parallele bietet, bei Kalkmann, Quellen der Kunstg. d. Plinius S. 35 ff.

[2] Diese über ihn und seine Familie, Overbeck, Schriftqu. Nr. 2206—2213.

[3] Pergamenische Inschriften, 16. Progr. des v. Wagnerschen Kunstinstitutes S. 24, vgl. Löwy, Inschriften gr. Bildh. S. 125.

nannten Meister im Zusammenhang gebracht werden kann. Es ist dabei wohl kaum nötig, den plinianischen Ansatz des Athenaios zu korrigieren, weil das Datum auch des angeblichen Sohnes ein Jahrzehnt früher fällt als das des angeblichen Vaters, sondern nur die Identität abzulehnen und eine Künstlergeneration anzunehmen, in der dieser Name wiederkehrt. Polykles selbst wird recht nachdrücklich als Athener bezeichnet, und auch seine Söhne werden Attiker genannt. Das Demotikon der Familie hat uns eine attische Inschrift kennen gelehrt:[1] sie stammt aus Thorikos. Pausanias (VI, 4. 5) nennt seinen Lehrer Stadieus von Athen, doch ist dieser Name sonst unbekannt; aber immerhin muß Polykles die antike Kunstforschung lebhaft beschäftigt haben, wenn sie eine solche Einzelheit wissenswert fand. Ihrer hat der Perieget vor der Statue eines Knabensiegers im Pankration Erwähnung getan: Amyntas, Sohn des Hellanikos aus Eresos. Überliefert ist das Datum des Sieges leider nicht, aber da das Pankration der Knaben erst Ol. 145 = 200 eingeführt wird und der erste Sieger anders heißt, so kann diese Statue erst nach 196 angesetzt werden. Doch ist mit diesem Künstler der gleichnamige Sohn des Timarchides, den Plinius im Marmorbuche mit seinem Bruder Dionysios und dem Vater anführt, die in Rom für die Bauten des Metellus Macedonicus Götterbilder gearbeitet haben, kaum zu identifizieren. Im Bronzebuch erwähnt Plinius von Polykles kurzweg die Statue eines Hermaphroditen mit dem Beisatze »nobilis«, und in unserer an solchen nicht armen monumentalen Überlieferung dürfen wir wohl Nachbildungen dieser berühmten Statue voraussetzen. Freilich haben wir zunächst zu fragen, welcher Meister dieses Namens von den beiden dort genannten gemeint sei, da diese Erwähnung im alphabetischen Verzeichnis steht. Der berühmtere war jedenfalls derjenige, der uns hier beschäftigt, und an und für sich liegt das Thema dem zweiten Jahrhundert besser als dem vierten. Die Versuche, den in einer Reihe von Exemplaren überkommenen reizvollen Typus des schlafenden Hermaphroditen auf dieses Werk zu beziehen, sind daran gescheitert, daß es nicht angeht, hier, wo die Marmortechnik obligat erscheint, an ein Bronzeoriginal zu denken. Den Hermaphroditus nobilis des Polykles haben dann Furtwängler und Amelung in dem Typus, der am besten durch die Berliner Statue vertreten ist, zu erkennen gesucht und das Werk selbst dem älteren Polykles zugeschrieben.[2] Es mag zunächst zugestanden werden, daß Repliken vorhanden sind, die seine Beliebtheit künden und es auch nicht zweifelhaft erscheinen lassen, daß das Original ein Bronzewerk gewesen ist. Aber zunächst wird es doch kaum statthaft

[1] Ath. Mitt. XX (1895) S. 216 (Muenzer).

[2] Furtwängler, Statuenkopien S. 58 Tf. XII. Amelung, Führer Nr. 256.

sein, es dem Polykles des vierten Jahrhunderts zuzuschreiben. Wenn die Formengebung sich an praxitelische Vorbilder anlehnt, so kennen wir derlei aus Beispielen recht später Zeit genau genug, um darauf nicht bündige chronologische Folgerungen aufzubauen, die mit anderen schwerwiegenden Gründen nicht im Einklang zu stehen scheinen. Einer derselben ist die Schwierigkeit, dies Thema der Kunst vor der Diadochenzeit zuzuweisen; aber was uns noch viel mehr hindert, jener Identifizierung beizutreten, etwa mit der Modifikation, daß wir die Statue auf den Polykles dieses Jahrhunderts überschreiben, ist die künstlerische Minderwertigkeit des zweiten eklektischen Werkes. Sie wird angesichts der Reihe von Werken, die wir bald zu besprechen haben, deutlich hervortreten, und es wäre wirklich seltsam, wenn die großen Leistungen, zu denen doch immerhin auch der schlafende Hermaphrodit gehört, lautlos in unserer Überlieferung verklungen wären, und gerade einer der wenigst bedeutenden mit jenem Ehrentitel des nobilis auch die Erinnerung an seine Meisternamen wach gehalten hätte. Zuvor nur noch ein Wort über das Thema selbst, das zu solchen Schöpfungen Anlaß gab. Wir wollen die bekannten Geschichten, woher der Hermaphrodit kam, und wann er in den Kreis der hellenischen mythischen Gestalten eindrang, hier beiseite lassen und nur daran erinnern, daß der große Meister, dessen Aphrodite- und Erosschöpfungen einen so begeisterten Widerhall fanden, seinen Jünglingsgestalten einen starken Zusatz von Weiblichkeit verlieh. Das erklärt die Tatsache, daß eine Reihe später Bildungen des Hermaphroditen aus praxitelischen Gestalten herausdifferenziert ist.[1] Das Problem, männliche und weibliche Schönheit zu vereinigen, hatte in früherer Zeit im Amazonentypus seine vorläufige Lösung gefunden, und da das Frauenideal in die Kunst eingedrungen war, mußte es einer neuen unterzogen werden. Die Versuche wurden zunächst an der weichlichsten der Göttergestalten, an Dionysos gemacht, und wir haben ein rechtes Musterbeispiel an der Statue aus Priene gesehen, wo der Gott einen Aphroditekopf auf seinen Schultern trägt. So ist es denn gerechtfertigt, wenn die neue Gestalt sich diesem Gotte anschloß und in seinen Thiasos der Satyren und Mänaden sich als drittes Geschlecht einfügte. Sie steht plötzlich auf dem Plan, und ihre künstlerische Vorgeschichte spiegelt sich noch in ihren Namen. Aber alle Indizien weisen auf Athen als die Heimat dieses künstlerischen Gedankens, und es liegt nahe, in Meister Polykles seinen eigentlichen Schöpfer zu vermuten. Dazu bedarf indessen die Vorfrage, wie diese seine Schöpfung ausgesehen haben mag, einer eingehenden Erörterung. Unter den uns erhaltenen Hermaphroditenstatuen nimmt eine

[1] So vor allem der Hermaphrodit der Villa Albani. Mahler, »Polyklet« S. 115 Abb. 32.

bisher lange nicht genügend gewürdigte Bronzestatuette im Museum von Epinal eine hervorragende Stellung ein. Sie ist durch Salomon Reinach bekannt gemacht worden;[1] in der neuen archäologischen Literatur findet sie kanm mehr als gelegentliche Erwähnung, und doch gehört die fast einen halben Meter hohe Bronze zu dem Interessantesten, was wir von antiken Bronzewerken besitzen. Die Figur steht auf dem rechten Bein, das linke ist leicht zurückgesetzt und ruht nur mit den Zehen auf; ihr Körper ist in einer wunderbaren Drehung und Biegung begriffen, die das gesenkte Haupt mitmacht; die straff herabhängende Rechte hat irgend etwas gehalten, der hochgehobene linke Arm verharrt nur zu Erhaltung des gefährdeten Gleichgewichtes in seiner exponierten Stellung. Der Schwung der Linienführung, der ganz außerordentliche Reiz dieser momentanen Bewegung übt auf den modernen Betrachter eine starke Wirkung, die allerdings sofort beeinträchtigt wird, sobald er den Sinn dieser Bewegung merkt. Die Figur hielt in der gesenkten Rechten einen Spiegel,[2] und in diesen blickt nun der Hermaphrodit, um Partien seines Körpers zu erkunden, die er anders nicht gut wahrnehmen kann. Es nimmt nicht wunder, wenn sich der Herausgeber an die Aphrodite Kallipygos erinnert fühlt, und nun das mißbilligende Urteil, das jener sicher ist, soweit gute Sitte Geltung hat, mit doppelter Wucht auf diesen Hermaphroditen fällt; denn er wiederholt den Gestus der angeblichen Aphrodite und ist nach der Meinung Reinachs von ihr abgeleitet. Das ist nun grundfalsch;[3] zu moralischen Bedenken ist hier kaum ein Anlaß. Zunächst läßt es sich erweisen, daß die Kallipygos jünger ist als das Hermaphroditenbild und vielleicht von ihm beeinflußt sein könnte, nicht aber umgekehrt. Die Entwicklung des Motivs geht in dieser Richtung, aber sein Sinn ist hier noch ein anderer. Der Spiegel beweist klar, daß es sich nicht um eine Schaustellung der Reize handelt, sondern daß der ganze Vorgang mediale Bedeutung hat. Der Hermaphrodit besieht sich selbst von oben bis unten, und das Motiv kann hier nur einen ganz charakteristischen Sinn haben. Es ist ihm seine Verschiedenheit von Männlein und Weiblein aufgefallen, und er will nun selbst erforschen, wes Geschlechtes er eigentlich sei. Es ist ein echt künstlerischer Gedanke, die seltsame Bildung des Hermaphroditen dadurch zum Ausdurck zu bringen, daß er sich selbst bespiegeln muß, um

[1] Album des Musées de province Tf. 46/7 S. 38 ff. und Musée de Saint-Germain-en Laye Nr. 118. Rob. v. Schneider, Arch. Jahrb. VII (1892) Anz. S. 51. Riezler im Text zu Arndt-Brunn-Bruckmann Tf. 578 Abb. 4 u. 5.

[2] Das beweist die Nachbildung der Gestalt auf dem Relief von Sens, abgeb. Album S. 40.

[3] Als ich dies schrieb, hatte ich vergessen, daß ich mich »Praxiteles« S. 270 Anm. 1 im gleichen Sinne ausgesprochen hatte, W. Riezlers Tadel kommt nachträglich, aber nicht unverdient.

sein absonderliches Wesen zu erkunden, und es sieht ganz so aus, als ob der Typus sich dadurch als ein neuer, bisher nicht dagewesener selbst einführen wollte. Diese Schöpfung hat im Altertum einen starken monumentalen Nachklang gefunden, und wenn die Zahl der direkten Wiederholungen auch eine kleine ist, so werden wir noch sehen, welchen tiefen Einfluß sie auf die Kunst der folgenden Generation geübt hat, ein Einfluß, der sich auch dort noch zeigt, wo seine formale Einwirkung nicht mehr hinreichte. Der Spiegel ist dem Hermaphroditen geblieben, wenn er auch nicht mehr zu anderen Zwecken als den sonst üblichen der Toilette verwendet wird.

Der Hermaphrodit von Epinal hat in der monumentalen Überlieferung einen ebenbürtigen Bruder in einer schon lange bekannten und vielbesprochenen Statue des sein Schwänzchen beschauenden jungen Satyr, deren Sinn in gleicher Weise erst mit Hilfe eines Reliefs erkannt werden konnte.[1] Wir haben an anderer Stelle über dieses Meisterwerk gehandelt, es erübrigt noch, es mit diesem nächststehenden einer erneuten Betrachtung zu unterziehen. Die zahlreichen Marmorrepliken gehen bekanntlich auf ein Bronzeoriginal zurück, wodurch es dem Bronzehermaphroditen noch näher rückt, und sprechen für den Ruhm des Werkes, der einen volltönenden Meisternamen verlangt. Es ist die Vermutung kaum abzuweisen, daß dieser mit dem Namen des Meisters des Hermaphroditen von Epinal gleichgeklungen hat; alles verrät an beiden Werken die Herkunft aus derselben Werkstatt. Vor allem ist die Bewegung des jungen Satyr von geradezu auffallender Ähnlichkeit und doch von jener feinsten Art Variierung, die einem Nachschöpfer versagt bleibt. Er steht gleich, dreht und wendet sich ebenso, nur im Gegensinne. Zwar ist seine Gleichgewichtslage nicht so labil, denn sein Blick und seine Aktion konzentrieren sich auf einen festen Punkt, und wie die Haltung der Linken hier eine andere ist, als die der entsprechenden Rechten dort, so bedarf seine Rechte keiner so hohen Hebung und ist nur vom Körper weggestreckt, aber die Motive der Armbewegung entsprechen sich doch in der Umkehrung. Zu der motorischen und formalen Ähnlichkeit tritt nun noch ein Parallelismus des Motives, das jene hervorgebracht hat. Auch hier hat die Aktion medialen Sinn, und die Deutung, als ob der junge Satyr mit seinem Schwänzlein spiele, oder als ob es sich gar um eine Tanzpose handle, wird schon durch die gespannte Aufmerksamkeit widerlegt, die er diesem Objekt zuwendet. Auch hier ist es eine Selbsterkundung. Jung Satyr hat sein Schwänzlein förmlich wiederentdeckt. Wir haben früher darauf hingewiesen, wie sein Gebahren erst verständlich wird durch die Tatsache, daß die praxitelische Kunst dem jugendlichen

[1] Amelung, Gall. Chiaramonti Nr. 708. Furtwängler, Glyptothek Nr. 466 = Hundert Tafeln 97. Helbig, Führer I² Nr. 377. Klein, Praxiteles S. 216 ff.

Satyr sein Schwänzlein wegidealisiert hatte, und es scheint geraume Zeit vergangen zu sein, ehe er es und damit sich selbst wiederfand. Durch diesen Hinweis auf seine Vorgeschichte gibt sich der Satyr zugleich als ein Werk der attischen Schule zu erkennen, worin wir eine erwünschte Stärkung unserer Zuteilung erblicken dürfen. Indes, die Exegese kann dem Schöpfer dieser Meisterwerke nicht ganz gerecht werden. So fein sie hier auch das gegenständliche Interesse herausarbeiten mag, und so sehr auch zu betonen ist, wie dieses nun in die Kunst eindringt, der gedankliche Inhalt, die geistreiche Auffassung, alles das ist fast nebensächlich gegenüber der rein künstlerischen Tat, die ein Neues und Großes bedeutet. Wir haben die Prinzipien der Kunst des Myron in dieser Spätzeit der antiken Plastik stark nachwirken gesehen, und zwar in der Fassung, daß uns bald sein Diskobol, viel öfter aber noch sein Marsyas als Vorbild entgegentreten, freilich oft so frei benutzt und im Geiste der neuen Zeit umgearbeitet, daß es eines Hinweises bedurft hat, um sie kenntlich zu machen. Da fällt uns wohl das quintilianische »quid est tam distortum et elaboratum« ein, nicht aber der damit bedachte Diskobol. Vor allem fehlt diesen Figuren das Element des Momentanen. Es ist die äußerste Drehung und Wendung, deren der menschliche Leib fähig ist, doch geht sie nicht ruckweise, steil und gewaltsam vor sich, sondern wie im bequemen Strecken und Dehnen, das eine andere Tempobezeichnung hervorruft und ein längeres Verweilen in der Stellung gestattet. Auch ist ihre Wirkung eine völlig andere. Die dem myronischen Prinzip folgenden Gestalten bringen die latente Kraft und Lebensenergie derselben zum vollen Ausdruck, während diese beiden im vollen Wortsinn ein beschauliches Dasein führen. Der Endzweck aber ist ein von dem des Altmeisters gründlich verschiedener; unser Meister hat es erstrebt und erreicht, die Schönheit des Körpers in seiner höchsten Anspannung zu zeigen und demselben neue, bisher unentdeckte Reize abzugewinnen; es ist eine wundersame Lebenswärme, die seine Gestalten durchzieht. Diese Schönheit ist eine allseitige, und die Betonung der Rückenansicht durch das Motiv beider Gestalten verdient volle Beachtung. Dabei ist auch der Fluß der Umrißlinien von besonderem Schwung. Dem Schöpfer dieser Werke gebührt ein Ehrenplatz in der Geschichte der hellenischen Kunst, trotz des in antiker wie moderner Zeit geltenden Schlagwortes vom Epigonentum. Ob wir seinen rechten Namen erkundet haben, fällt dieser Tatsache gegenüber nicht allzusehr ins Gewicht, zumal die alte Anerkennung, die ihm zuteil geworden ist, sich in einer Reihe von Gestalten ausspricht, die an die seinen anknüpft. An erster Stelle ist hier der allbekannten Aphrodite Kallipygos zu gedenken,[1] deren formale

[1] Arndt-Brunn-Bruckmann Tf. 578, Text von W. Riezler. Friederichs-

Verwandtschaft so deutlich hervortritt, daß sie zu dem Mißgriff Veranlassung gab, dessen wir bereits erwähnt haben. Die Neapler Statue ist von so hervorragender Arbeit, daß Canova die Ergänzung ablehnte, weil er dem antiken Marmorkünstler nicht nachkommen zu können glaubte, und ihre Wirkung auf Marmor berechnet ist. Den Beinamen hat die Gestalt von ihrer Aktion. Sie hebt mit der Linken und zieht mit der Rechten das Gewand von ihrem Hinterteil und wendet den leider ergänzten Kopf nach dieser Partie, deren nun unverhüllte Schönheit dadurch zur rechten Wirkung kommen soll. Den Namen der Aphrodite verdankt sie einer Legende, die ein Heiligtum der »schönsteißigen« Göttin kennt und die Entstehung desselben erklären will. Indes, es bedarf hier keiner tieferen Begründung. Der Göttin der Liebe sind alle körperlichen Reize eigen; sie beschenkt mit ihnen ihre Günstlinge, doch hat sie selbst nicht nötig diese förmlich zur Schau zu stellen. Für Damen, deren Gewerbe die Liebe bildet, ist der Besitz eines so kräftigen Reizmittels von Wichtigkeit, und die Dankbarkeit für diese Gabe der Göttin hat in der Statue der Kallipygos ihren künstlerischen Ausdruck gewonnen. Hetärenstatuen gab es seit den Zeiten des Praxiteles und der Phryne, sie waren ebensogut Weihgeschenke, wie es die Siegerbilder waren, wenn sie auch nur ausnahmsweise in Delphi standen. Diese alten werden wohl ihr Wesen nur in der Dedikationsinschrift verkündet haben, hier ist der energische Versuch gemacht, es im Kunstwerk selbst zum Ausdruck zu bringen, und wir haben des Eindringens eines gedanklichen literarischen Elementes in die Kunst der Diadochenzeit bereits gedacht. Der Künstler bedarf demnach für dieses sein Werk keiner Verteidigung, sondern nur des Verständnisses. Er war ein Meister des Marmorstiles, aber seine Anlehnung an den großen Bronzemeister des Hermaphroditen und des Schwänzchenbeschauers ist doch offenkundig. Das Motiv das die so übereinstimmende Linienführung, die gleiche Drehung und Wendung veranlaßt, dient zwar auch hier dazu, das Wesen der Gestalt zum Ausdruck zu bringen, aber seine Schöpfung ist sich ihrer selbst voll bewußt und posiert eigentlich. Ein weiterer Fortschritt liegt hier in dem Hinzufügen der Gewandung, die die Rückansicht als die wichtigere scharf hervorhebt, den Reiz des Fleischtones verstärkt und zugleich als Stütze dient.

Es ist eine längst gemachte Beobachtung, daß die Statue der Kallipygos in einem nahen Verhältnis zu der des schlafenden Hermaphroditen[1] steht. Wäre der Kopftypus jener erhalten, so würde dieser vielleicht noch deutlicher als ein geschwisterlicher hervortreten. Schon als Werk

Wolters Nr. 1479. Furtwängler in Roschers myth. Lexikon S. 418. Heydemann, Jahrb. II (1887) S. 125. Reinach a. a. O. S. 43.

[1] Helbig, Führer II² Nr. 974 u. 1127. Amelung, Führer Nr. 141. Friederichs-Wolters Nr. 1481.

einer raffinierten Marmortechnik neigt sie zwischen dem in Bronze gedachten und dem für Marmor berechneten Hermaphroditen zu dem letzteren hin. Die Schöpfung des schlafenden Hermaphroditen hat nach der Zahl und Art der Repliken einen besonders starken Widerhall gefunden, es ist ein Werk, das die feinsten sinnlichen Empfindungen auslöst, indem es den Reiz des weiblichen Körpers verherrlicht und gerade durch die Hemmung des neutralen Geschlechtes noch aparter wirkt. Der Hermaphrodit liegt auf einem Felsen, über den er ein Pantherfell gebreitet hat, von schweren Träumen beunruhigt. Er hat sein Gewand, das ihn eingehüllt hat, abgestreift, nur die Beine umschlingt noch ein zu einer Faltenpartie zusammengeschobenes Stück desselben, das er los zu werden sich unbewußt bemüht; es symbolisiert förmlich die Fesseln, in die ihn der Traum geschlagen hat. Felsen und Pantherfell deuten auf den Thiasos, in den er bereits aufgenommen ist. Von dem wilden Treiben ermüdet, hat er sein unbequemes Lager aufgesucht, das ihm mildgesinnte Restauratoren, Bernini voran, vergebens durch eine schwellende Matratze zu ersetzen bemüht waren, und die Träume, die ihn nun umfangen, scheinen nach seinem unruhigen Herumwerfen mit den Eindrücken zusammenzuhängen, die er im Wachen von dem tollen Gebahren der Satyrn, Silene und Mänaden empfing, dessen sinnliche Schwüle er mitempfunden hat, ohne sie begreifen zu können. Von der wundervollen Schönheit, die das Original gehabt haben muß, gibt die meisterhafte Replik des Thermenmuseums eine ausreichende Vorstellung, aber sie war doch auch schon in den früheren Exemplaren so weit kenntlich, daß Winckelmann sie begeistert preisen konnte. Noch deutlicher als bei der Kallipygos war es hier durch die Lage der Gestalt möglich, die Rückenansicht als die maßgebende hervorzuheben. Nichts stört den Eindruck holder Weiblichkeit, nur wird die Schönheit des Leibes ganz wesentlich erhöht durch die Biegung und Drehung, die der unruhige Schlaf hervorruft; die pralle und doch weiche Elastizität, die in diesem Körper wirkt, kommt dadurch zum Ausdruck. Sie ruft den Vergleich mit der Bronze von Epinal hervor, dessen Durchführung ein ganz merkwürdiges Resultat ergibt. Rechnet man die verschiedene Haltung der Arme ab, so entspricht der Marmorhermaphrodit fast genau dem bronzenen, es ist seine Übertragung von der Vertikalen in die Horizontale. Dabei war nur eine Änderung des Motivs vonnöten, aber es ist geradezu überraschend, wie genau sich Einzelheiten wiederholen, die da wie dort aus den speziellen Bedingungen der Gestalt hervorgegangen erscheinen. Es ist als ob der bronzene Hermaphrodit im Schlaf versteinert worden sei. Indessen zeigt die Marmorfigur doch immer noch eine starke Selbständigkeit ihrem Vorbild gegenüber. Der Linienfluß ist geschlossen, wie es den Bedingungen des Materiales und Motives entspricht und

auch der Kopftypus ist wesentlich verschieden, ohne daß er die direkte Abstammung verleugnen kann. Weicher und verführerischer ist das Marmorbild des Hermaphroditen. Der Meister hat den rechten Weg gefunden, das weibliche Element des Zwitters stärker hervorzuheben, und wie zum Siegel dieser Neuerung hat er ihm als Schmuck der Frisur eine Gemme verliehen. Aber gerade seine starke Anlehnung ist ein triftiger Grund mehr, den Beinamen des nobilis samt dem zugehörigen Autornamen, die nicht ihm gebühren, an sein bronzenes Vorbild abzutreten. Ist jenes der Hermaphrodit des Polykles, dann ist dieser Meister zugleich der des schwänzchenbeschauenden Satyr, und fast ebenso unausweichlich wird es dann, den Meister der Kallipygos und des schlafenden Hermaphroditen in seine nächste Nähe zu setzen. Die Söhne des Meisters sind dafür die gegebenen Kandidaten. Doch wie immer man diese Namengebung beurteilen mag, der Zusammenhang der Werke steht außer Frage und ebenso ihre große kunstgeschichtliche Bedeutung.

Wir werden uns den Problemen, die die Familie des Polykles bietet, noch zuzuwenden haben; zuvor haben wir doch noch einer Fernwirkung des bronzenen Hermaphroditen zu gedenken: er hat zu einem großen Kunstwerk die Anregung gegeben, einer Gruppenbildung von grandioser Kühnheit, die den Hermaphroditen mit einem Satyr in ein lebensprühendes Ganzes zusammenschließt. War der bronzene Hermaphrodit durch sein mediales Motiv als eine recht vereinzelt stehende Gestalt charakterisiert, so hat eigentlich der Meister des schlafenden diesen Gedanken weiter gesponnen. Die Einreihung in den Thiasos ist fast mehr eine Tat der Verlegenheit, denn im Grunde genommen, läßt sich mit dem Zwitter nichts anfangen. Die Probe darauf hat der Meister der Gruppe gegeben, die die verlorene Liebesmühe des Satyr zu drastisch darstellt. Satyr hat in heißem Liebesdrang statt einer willfährigen Mänade einen Hermaphroditen, dessen üppige weibliche Formen sein Wohlgefallen erregten, an sich gelockt; dieser ist offenbar ahnungslos der Einladung des Kameraden gefolgt, und erst dessen zudringliche Zärtlichkeit klären ihm die Situation auf, der er sich nun mit jugendlich übermütiger Kraftanwendung entzieht. Ein Stoß seiner Rechten in das Gesicht des Frechen, der schon mit seinem Beine den Hermaphroditen umfangen zu haben vermeint, macht jenen zurücktaumeln, und nun packt er ihn mit der Linken am Knöchel des rechten Beines, um ihn, nachdem er sich losgelöst, von seinem Felsensitze herabzuschleudern. Es ist etwas von einer Erinnerung an Theseus und Skiron in dieser Gruppe. Satyr wehrt sich vergebens gegen den unvermuteten Überfall, er faßt, um sich zu halten, nach dem Arm des Hermaphroditen, und sein linker Fuß wird von dem des letzteren niedergedrückt. Noch kann er nicht fallen, aber seine Lage ist eine höchst labile. Nichts führt uns diese Situation schärfer vor Augen,

als das falsch restaurierte Exemplar, in dem der Satyr allein erhalten und nur die Hand im Gesicht von der verlorenen Figur übrig geblieben ist. Diese rechte Hand wurde mit dem Fragment des linken Armes des Satyrs verbunden, so daß er sich nun selbst ins Gesicht greift; warum, wußte freilich der Ergänzer kaum, doch hat er ihm in die erhobene Linke eine Klapper gegeben und ihn als betrunkenen gefaßt. Hübsch ist nun, daß ein französischer Bildhauer des achtzehnten Jahrhunderts diesen trunkenen Satyr bitter ernst genommen hat. An der Einzelfigur erkennt man sofort, daß der Satyr keinen Augenblick in dieser labilen Stellung verharren kann, er muß nach rückwärts stürzen, und auch die antike Kunst, der man diese Freiheit zugetraut hat, konnte eine solche Dissonanz nicht ertragen. Die Auflösung bietet aber die Gruppe: der Hermaphrodit ist das nach der andern Seite hinstrebende kräftige Gegengewicht, und diese Massenverteilung ruft unsere Bewunderung hervor. Zahlreiche Repliken[1] zeigen, daß sie auch schon im Altertume volle Anerkennung gefunden hat; das einmal angeschlagene Thema wurde lustig weiter variiert. So ist uns in einer ebenbürtigen Replikenreihe eine Umkehrung dieser Darstellung in einer allerdings weit weniger dramatisch erregten Situation erhalten: der Hermaphrodit hat auf dem Felsen Platz genommen und wehrt ohne Feindseligkeit den verliebt auf ihn eindringenden Satyr ab.[2] Dabei ist sein Gewand über die Hüfte herabgerutscht, das männliche Geschlechtsglied entblößend, und der, wohl zugehörige, Kopf des Hermaphroditen läßt im lachend geöffneten Munde die Zähne sehen. Damit ist der Irrtum des Satyrs aufgeklärt, und die ganze Angelegenheit scheint einem lustigen Abschluß entgegen zu gehen. Mildern doch schon die auffallend kleinen Proportionen des Satyrs den Ernst der Situation. Vielleicht ist gerade der Vergleich mit dieser weit jüngeren Schöpfung geeignet, den grandiosen Charakter unserer Gruppe ins rechte Licht zu setzen. Wir kennen kein antikes Werk, auf welches das antike Kunstwort für die Gruppe »Symplegma« besser passen würde, als auf dieses, das die beiden Gestalten als gleichwertige Massen mit entgegenstrebender Bewegung in fast unlösbarer Verwicklung darstellt, und es scheint uns fast ein Unrecht, daß es neben den beiden bei Plinius aufgeführten weltberühmten Symplegmen keinen Platz gefunden hat. Als Kunstwerk gehört es jedenfalls zu dem allergrößten, was uns von der hellenischen Plastik erhalten ist. Seine volle Würdigung hat wohl nur das Thema verhindert, denn der Hermaphrodit gilt nun einmal als Sinnbild des Dekadententums, und solche unklare Vorstellungen pflegen mit sonderbarer Zähigkeit zu haften. Indes, uns interessiert vor

[1] Vgl. Herrmann in Roschers myth. Lexikon I, S. 2337. Clarac 373, 4. 5 R.
[2] Berlin. Ant. Skulpt. Nr. 195.

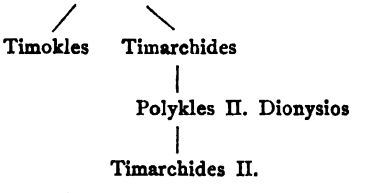
allem hier der lebendige Zusammenhang, in dem der Hermaphrodit dieser Gruppe mit dem bronzenen, durch die Statuette von Epinal vertretenen steht. Betrachten wir dessen Rückansicht, so sehen wir in der hier durch das Thema geforderten Drehung und Wendung eine weitgehende Übereinstimmung, die bei dem Meister der Gruppe die direkte Benutzung des Einzelwerkes bestimmt erkennen läßt. Zeigt doch auch noch der Kopftypus Reminiszenzen an den der Bronze, und wenn wir uns diesmal bescheiden, keinerlei genealogische Schlüsse aus dieser Tatsache zu folgern, so lehrt uns doch gerade die freie und kühne Benutzung des bronzenen Hermaphroditen in diesem Meisterwerk die hohe Schätzung und gewaltige Nachwirkung erkennen, die dessen Meister von berufenster Seite zuteil ward. Sie ist das Schlußglied der Kette in dem Indizienbeweis für seine Identifizierung mit dem Hermaphroditus nobilis des Polykles.

Der Söhne des Meisters Polykles gedenkt Pausanias zuerst im VI. Buche vor der von ihnen geschaffenen olympischen Statue des Faustkämpfers Agesarchos von Tritaia, ohne hier ihre Namen zu nennen und mit der Erklärung, er werde später noch von ihnen zu reden haben. Das tut er denn auch im X. Buche, wo er zunächst das Kultbild des Asklepios im Asklepieion von Elateia erwähnt und als seine Meister Timokles und Timarchides aus attischem Geschlechte stammend, bezeichnet. Anschließend geht er nun zu dem in nächster Nähe von Elateia gelegenen Heiligtume der Athena Kranaia über und bemerkt von dem Kultbild, auch dieses hätten die Söhne des Polykles gearbeitet. Von ihnen führt Plinius den wohl älteren Timokles mit dem Vater unter Olymp. 156 an. Timarchides wird von demselben Autor als der Meister einer Apollo-Kitharoedenstatue in dem Tempel des Gottes beim Portikus der Octavia genannt, während seine Söhne Dionysios und Polykles als die Meister der Junostatue in dem Heiligtum dieser Göttin innerhalb des Portikus und der Zeusstatue in dem benachbarten Jupitertempel angeführt werden. Vater und Söhne arbeiten also bereits in Rom; es sind die Bauten des Metellus Macedonicus, die dieser nach seinem Triumphe, der ihm den Beinamen verlieh, 146 v. Ch. in Angriff nahm, aber wir dürfen die plastische Ausschmückung derselben wohl weit später ansetzen. Von dem einen dieser Söhne des Timarchides, von Dionysios, besitzen wir noch eine allerdings nicht sehr gut erhaltene Ehrenstatue, die uns die Ausgrabungen von Delos geschenkt haben; er hat sie gemeinsam mit seinem Neffen Timarchides, dem Sohne seines Bruders Polykles, ausgeführt; sie ist allem Anschein nach ziemlich knapp an die Wende des zweiten zum ersten Jahrhundert anzusetzen. Auf einer attischen Künstlerinschrift, die wohl schon ins erste Jahrhundert zu datieren sein wird, erscheint dieser Neffe wieder, der sich dort abermals als Sohn des Polykles bezeichnet, sein Demotikon Thorikios anführt und seinem Namen den Zusatz des jün-

geren gibt. Wir sind erst durch diese Inschrift über das Stemma der Familie des Polykles, das zu vielen Erörterungen Anlaß gegeben hat, zu erträglicher Klarheit gekommen,[1] denn jene Bezeichnung erklärt sich nur daraus, daß auch sein Großvater, der ältere Timarchides, der Sohn eines Polykles gewesen ist, als dessen Urenkel nun der jüngere Timarchides erscheint. Die sechs uns erhaltenen Namen dieser Künstlerdynastie verteilen sich auf vier Generationen, die von Polykles und Timarchides wiederholen sich in ihren Enkeln. Die ersten drei Generationen nehmen so ziemlich das ganze zweite Jahrhundert für sich in Anspruch. Es wäre möglich, daß Polykles der ältere noch in das dritte Jahrhundert hinaufreicht, aber wahrscheinlich ist es gerade nicht; die vierte Generation, mit der der Stammbaum für uns erlischt, gehört wohl ganz dem ersten Jahrhundert an.

Von den Söhnen des Polykles haben wir die wenigen überlieferten Werke bereits aufgezählt, aber es ist recht gering, was wir aus den Nachrichten erschließen können. Daß ihr Asklepios bärtig dargestellt war, bemerkt Pausanias, doch hilft uns das zu seiner Wiedergewinnung nur wenig, und wir fühlen uns fast gedrängt zu fragen, was Pausanias mit der Feststellung eines so wenig auffälligen, ja fast selbstverständlichen Umstandes eigentlich bezweckt hat. Fühlte er sich vielleicht auch hier, wie bei dem Athenabild derselben Meister an ein attisches Vorbild des klassischen Zeitalters erinnert? Man darf diese Frage bestimmt bejahen, denn er fügt ihren Namen den völlig unnötigen Beisatz hinzu, sie seien aus attischem Geschlecht. Was soll der hier, wenn ihn die Asklepiosstatue nicht selbst in Erinnerung gebracht hat. Es wird also eine Neuschöpfung des attischen Typus des fünften Jahrhunderts gewesen sein, die seinen Blick gefangen nahm. Indes genügt diese Tatsache wohl, um ein Streiflicht auf die Art dieser Söhne des Polykles zu werfen, nicht aber um der Replikensuche nach dem Asklepiosbild einen festeren Anhalt zu gewähren. Von der Statue der Athena Kranaia berichtet Pausanias, sie sei dargestellt wie zum Kampf bereit, und der Bildschmuck ihres Schildes sei nach jenem der Parthenos kopiert. Das ist nun gewiß interessant, es zeigt die klassizistische Tendenz recht deutlich, und es werden wohl auch Perikles und Phidias hier nicht

[1] Muenzer a. a. O. Sie hat das von Gurlitt, »Pausanias« S. 363 gegebene Stemma bestätigt:



Die früheren Versuche bei Löwy, Inschr. gr. Bildh. u. Nr. 242.

beiseite gelassen worden sein. Die Haltung der Statue war allerdings eine ganz andere; die Kämpferin ist eben die Promachos, aber auch diese phidiasische Schöpfung trug nur den alten Namen und war von einer dramatischen Aktion recht weit entfernt. Die Söhne des Polykles haben in diesem Werk mit der in der alten Bezeichnung ruhenden Eigenschaft der Göttin Ernst gemacht und sie als Vorkämpferin dargestellt. Nun haben freilich auch in den Tagen des Phidias nicht alle Athenabilder stillgestanden; wir haben uns die in den Parthenongiebeln lebhaft bewegt vorzustellen und auch dasjenige, das dem Marsyas des Myron gegenüberstand. Neu ist hier zunächst die Übertragung der bewegten Haltung auf das Einzelbild, und es wäre wohl leicht zu denken, daß dieses sein formales Motiv von einer jener damals allbekannten Schöpfungen entlehnt haben könnte. Für den Versuch, uns jene Athena Kranaia vorzustellen, bieten wohl zwei im Gegensinne bewegte Statuetten von Epidauros einen Anhalt, die dort allerdings für die Athena Hygieia figurieren und in ganz späte Zeit gehören, aber recht eigentlich die Göttin als Promachos darstellen.[1] Athena, mit dem Helm der Parthenos ausgestattet, stürmt vorwärts in den Kampf, den Schild an der Linken; in der ausgestreckten Rechten hielt sie wohl die Lanze; der Kopf wendet sich zurück in jener uns bereits in ihrer Bedeutung bekannten Wendung, die sie als Führerin einer Heerschar erscheinen läßt. Die im Original wohl vorauszusetzende Torsion des Oberleibes verdeckt hier das sie umflatternde Gewand, aber auch im Urbild dürfen wir uns eine rauschende und barocke Anlage desselben denken, nur etwas großzügiger und wirksamer. Auch der Kopftypus ist eine leichte Variation desjenigen der Parthenos. Uns dünkt gerade diese Mischung von Klassizismus und Barocke als für die attische Kunst des zweiten Jahrhundertes so recht bezeichnend. Petersen hat eine direkte Ableitung der Athenastatuette von der im Ostgiebel des Parthenon dargestellt gewesenen wahrscheinlich zu machen gesucht. Wir vermuten hier das Vorbild einer Einzelstatue, und wenn wir bestimmter an die der Söhne des Polykles denken, so scheint es freilich Schwierigkeiten zu machen, daß diese in Phokis stand. Indessen, die Meister waren doch Attiker, und wir dürfen es immerhin erwarten, daß ihre Werke auch in der Heimat bekannt und noch spät geläufig waren; der Aufstellungsort des einen Exemplares fällt da nicht allzuschwer ins Gewicht.

Der Apollo Kitharoede, den Plinius in Rom von Timarchides allein erwähnt, ist vielleicht der epidaurischen Athenastatuette nicht ganz unähnlich gewesen. Wir haben uns diesen Gott in langem und wohl recht faltenwerfendem Gewande vorzustellen. Der Typus ist aus einem vatikanischen Exemplar

[1] Ephimeris arch. 1886 S. 253 Tf. XII (Staïs). Petersen, Ath. XI (1886) S. 309 ff. Wolters, Ath. Mitt. XVI (1901) S. 165.

und aus Münzenbildern bekannt, die den Apollo Palatinus und Aktius vorstellen. Der Apollo Palatinus ist bei Plinius als Werk des Skopas überliefert. Wir können die Fragen, die sich an diese Notiz knüpfen, unerörtert lassen. Sicher ist, daß die Kunst des vierten Jahrhundertes den Apollon Kitharoedos in bewegter Stellung und nicht mehr in der strengen Feierlichkeit einer Tempelstatue der phidiasschen Zeit dargestellt hat. Da liegt es denn nahe, zu vermuten, der Apollo des Timarchides sei eine Umbildung dieses Typus gewesen. Eine ähnliche Bewandtnis mag es auch mit der Jupiter- und der Junostatue seiner Söhne am gleichen Platz gehabt haben. Wir konnten an den Umschöpfungen der phidiasschen Parthenos in Priene wie in Pergamon bereits erkennen, daß die Zeit gekommen war, in der die großen künstlerischen Leistungen des fünften und vierten Jahrhunderts zu Vorbildern geworden waren, die man dem Zeitgeschmack anzupassen und in dessen Sinn umzumodeln sich eifrig bestrebte. Die eigene Schöpferkraft war noch lange nicht erloschen. Es ist kein Widerspruch, wenn wir im früheren für dieselben Meister Werke in Anspruch nahmen, in denen die plastische Kunst sich ganz neue Probleme gestellt hat. Vom Kopistentum war diese Zeit noch recht entfernt, wenn sie auch den Weg betreten hat, der schließlich dort endigen mußte. Es scheint fast, als ob hier auch noch ein anderes Moment mitgesprochen hat: der Glaube an die alten Götter war nicht mehr so lebendig, um Wunder wirken zu können. Das Götterbild hat nun aber auch eine stark konservative Tendenz in sich. Hier hat die Schöpferkraft wohl am frühesten nachgelassen, und die Wucht des großen Erbes sich allgemach fühlbar gemacht. Eine treffliche Probe bietet uns das originale Werk, das der jüngere Sohn des Timarchides, Dionysios, in Gemeinschaft mit seinem Neffen Timarchides dem jüngeren in Delos geschaffen hat. Es ist die Ehrenstatue eines nicht weiter bekannten Römers Cajus Ofellius Ferus, welche die »Italiker« aus Dankbarkeit dem delischen Apollo gewidmet hatten.[1] Sie läßt sich ziemlich bestimmt an das Ende des zweiten Jahrhundertes datieren, zwischen 120, von wo ab Delos sich ungestört entwickelt, und 90, da die Bezeichnung der Weihenden als Italiker weiterhin nicht mehr statthaft gewesen wäre. Der Geehrte ist keineswegs so dargestellt, wie ein richtiger Römer einer späteren Zeit sich hätte porträtieren lassen, sondern völlig im hellenischen Geiste als Idealgestalt im Schema des Hermes und dessen göttlicher Nacktheit. Das Vorbild ist hier ein praxitelisches gewesen; das Original des Hermes von Andros blickt durch, aber seine Umbildung ist doch recht charakteristisch. Die Ruhepose der Gestalt verschwindet, der rechte Arm

[1] Homolle, Bull. de corr. hell. V (1881) Tf. XII, S. 390. Collignon II, S. 634 Abb. 328. Inschrift und weitere Literatur bei Löwy Nr. 242.

hebt sich, Hermes erscheint als Redner, und damit ist ein dem des Urbildes gegensätzlicher Affekt in die Statue hineingekommen. Die technische Ausführung zeigt eine Meisterschaft der Behandlung des Marmors, die zu der doch immerhin dürftigen Erfindung in einem Mißverhältnis steht. Hier sind Werte entdeckt, von denen man im vierten Jahrhundert noch keine Ahnung hatte; sie erweisen eine Verfeinerung des Auges und der Hand, die nur zu leicht von klassizistischer Gesinnung übersehen wird. Daneben gehalten, wirkt selbst der praxitelische Hermes von Olympia einfach und schlicht. Kopistenart ist das freilich nicht, aber unsere Kopien stammen eben nicht von Künstlern.

Neben der Familie des Polykles hat in dem Athen dieser Zeit noch eine andere Künstlerdynastie in hohem Ansehen gestanden, von der uns besonders zahlreiche epigraphische Erwähnungen neben den Angaben des Plinius und Pausanias erhalten sind, die von einer ausgebreiteten Tätigkeit zeugen. In ihr wechseln die Namen Eucheiros und Eubulides. Der letztere ist uns bereits bekannt als der Schöpfer der Chrysipposstatue im attischen Kerameikos, des plinianischen »digitis computans«, dessen Datum auf das Ende des dritten Jahrhundertes hinweist. Das Demotikon der Familie ist Kropia. Es ist offenbar die gleiche Persönlichkeit, die als Eubulides, Sohn des Eucheir aus Athen, auf einer delphischen Proxenieliste erscheint, die nach dem Archontat des Phainis Ol. 147,2 = 191/90 datiert ist, und in die gleiche Zeit scheint eine Liste von attischen Epimeleten zu gehören, in denen derselbe Name mit gleichem Vatersnamen und dem Demotikon wiederkehrt.[1] Diesem älteren Eubulides dürfte von den erhaltenen Künstlerinschriften nach paläographischen Kennzeichen die aus Tanagra zugehören. Von seinem Vater Eucheir scheinen wir keinerlei weitere Kunde zu haben, da alle auf diesen Namen lautenden Nachrichten sich auf seinen Sohn beziehen lassen. Doch läßt uns schon der Name einen Künstler aus guter Künstlerfamilie vermuten, und die Ehrenstellen, die der ältere Eubulides einnahm, kennzeichnen das hohe Ansehen und die feste soziale Position der Familie. Von Eucheiros, dem Sohne des Meisters der Chrysipposstatue, hören wir ziemlich viel. Plinius zählt ihn im Erzbildnerbuche unter den Künstlern auf, die »Athleten, Bewaffnete, Jäger und Opfernde«, also Votivstatuen, gebildet haben, und Pausanias erwähnt im Hermestempel von Phenea in Arkadien seinen marmornen Hermes. Von Künstlerinschriften, in denen er allein signiert, besitzen wir nur eine in Athen und eine in Megara gefundene;[2] sonst tritt er in Verbindung mit seinem Sohne Eubulides auf, und zwar in einer so stattlichen Reihe,

[1] Löwy Nr. 542. 543.
[2] Löwy Nr. 134 und 222.

daß wir ein langes Zusammenarbeiten der beiden annehmen müssen,[1] dessen Datum sich um die Mitte des zweiten Jahrhundertes ansetzen läßt. Auf die zweite Hälfte desselben scheinen drei Inschriften hinzuweisen,[2] die offenbar den jüngeren Eubulides nach dem Tode seines Vaters als selbständigen Meister zeigen. Eine (228) wird mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem umfangreichen von Pausanias angeführten Denkmal gehören, dessen monumentale Reste wir noch zu besitzen glauben. Gleich zu Beginn seiner Beschreibung Athens, als deren Ausgangspunkt ziemlich übereinstimmend das Dipylon angesehen wird, erwähnt Pausanias das Haus des Pulytion, in dem einst Alkibiades den Mysterienfrevel begangen hatte. Es wurde vom Staate konfisziert und dem Dionysos Melpomenos geweiht. Dieses Heiligtum war in der Diadochenzeit den dionysischen Künstlern zugewiesen worden, die aus ihrer Mitte den Priester des Gottes zu stellen hatten. Dort, ob innerhalb oder außerhalb des Tempels erfahren wir nicht, sah der Perieget ein großes Denkmal aufgestellt, das die Statuen der Athena Paionia, des Zeus und der Mnemosyne, der Musen und des Apollon zeigte. Dies Denkmal habe Eubulides zugleich geweiht und gefertigt.[3] Die Stelle ist nicht frei von gelehrten Zweifeln und Bedenken geblieben. Ein so umfangreiches Werk als Stiftung eines Künstlers scheint allerdings ohne jede Analogie, während der Versuch, aus dem etwas äußerlich angefügten Apollo, den manche für das einzige Werk dieses Eubulides erklären wollten, den Namen des Stifters abzuleiten (es soll Apollonis, die kyzikenische Gemahlin Attalos I. sein), nicht viel für sich hat; er stößt auch auf bedenkliche chronologische Schwierigkeiten, da diese Königin schon vor der Mitte des zweiten Jahrhunderts gestorben ist, das Werk aber etwa um 130 anzusetzen sein wird. Indes, die Zeugnisse, die von der besonderen sozialen Stellung der Ahnen unseres Künstlers sprechen, die erhaltenen Basen der Werke dieser Familie, die auf eine überaus reiche Tätigkeit schließen lassen, sind geeignet, unser Erstaunen über eine solche Tat einigermaßen zu mildern, wenn wir auch zugeben müssen, daß der an die Tabula Archelai erinnernde Inhalt des Denkmales nicht gerade für ein Bildhaueranathem paßt. Nun haben sich an einer Stelle, die mit der von Pausanias angegebenen gut zu stimmen scheint, die Reste des Unterbaues eines

[1] Löwy Nr. 135 und 223—7.

[2] Löwy Nr. 228. 228a. 229.

[3] Zuletzt eingehend Milchhöfer, Arch. Studien H. Brunn dargebracht S. 44 ff., gegen Lolling, Ath. Mitt. XII (1887) S. 365 ff. Die Reste des Denkmales, über deren Entdeckung Ross, Arch. Aufsätze S. 143 ff. berichtet hat, sind abgebildet: Brunn-Bruckmann Tf. 48/9. Der Athenakopf Ath. Mitt. VII, Tf. 5 S. 81 (Julius), die sogenannte Nike mit dem nicht zu ihr gehörigen Kopfe Collignon II, S. 621 Abb. 327. Die Nichtzugehörigkeit hat schlagend Wolters erwiesen, Ath. Mitt. XII (1887) S. 368 ff., der zugleich die Bedeutung als Nike abgewiesen hat.

großen Denkmals mit einigen Fragmenten von Statuen gefunden, die auf demselben standen und nichts der Beschreibung des Periegeten Widerstrebendes enthalten; sie zeigen die in besonders großen, weithin leserlichen Buchstaben eingemeißelte Künstlerinschrift des Eubulides. Damit ist ein Zweifel, daß wir in den plastischen Resten solche seiner Hand besitzen, nicht vereinbar, und die Wahrscheinlichkeit, es sei hier das von Pausanias erwähnte Denkmal wiedergefunden, ist fast zur Sicherheit geworden, dagegen fällt die Entscheidung, ob Eubulides auch der Stifter war, nicht allzu sehr ins Gewicht. Wir kennen nur drei Fragmente des Denkmals, einen Athenakopf, der von der Statue der Athena Paionia stammen wird, einen bewegten Frauentorso und einen lebhaft gewendeten Frauenkopf, der jetzt mit dem Torso zu einem unangenehm wirkenden Ganzen vereinigt ist; fälschlich, wie Wolters mit Glück dargelegt hat. Alle drei Stücke haben Kolossalmaßstab, und demnach muß das Gesamtdenkmal einen ungemein stattlichen Eindruck gemacht haben. Besonderes Interesse beansprucht der Kopf der Athena. An dem Schädel ist ein Ansatz für den das Haupt bedeckenden korinthischen Helm gearbeitet, der nicht in Bronze zugefügt, sondern aus Marmor hergestellt war. Der Halsabschnitt zeigt, daß der Torso gesondert gearbeitet wurde, zwei Stiftlöcher am Halse waren zur Aufnahme von Halsketten bestimmt. Man hat längst erkannt, daß dieser Athenakopf in seiner ganzen Erscheinung, wie in den Maßen so genau mit dem der »Pallas von Velletri« stimmt, daß die Statue sich als eine Übertragung jenes hochberühmten Bronzewerkes in Marmor darstellt. Nun haben wir von jener auch nur Marmorkopien, freilich mit dem Unterschiede, daß diese den Bronzecharakter des Werkes wahren, welches sie so gut als möglich wiedergeben wollen. Man tut aber dem Meister Eubulides schwer Unrecht, wenn man sein Werk mit denen jener Kopisten auf gleiche Stufe stellt. Für ihn war das Urbild jener attischen Athenastatue ein klassisches Vorbild, wie es die Parthenos für so manchen anderen seiner Zeitgenossen gewesen ist, und wenn wir früher bekannt haben, den Meisternamen derselben nicht nennen zu können, so haben wir doch ihrer künstlerischen Bedeutung gerecht zu werden gesucht. Eubulides ist mit seinem Vorbilde frei verfahren, er hat seine Formensprache modernisiert und in den Marmorstil übersetzt. Der Kopf seiner Athena hat soviel von der Größe des Urbildes bewahrt, wie sich mit dem Aufgeben der Formenstrenge vereinbaren ließ. Die Wangen sind voller und saftiger geworden, der Charakter des Fleisches ist hinzugekommen, und die Augen sind größer und naturalistisch durchgearbeitet, doch so, daß ein stilistischer Mißklang nicht aufkommt. Auch die Behandlung der Mundpartie hat alle die Härten des bronzenen Originales abgestreift, sie ist mit malerischem Sinne gesehen gegenüber der plastischen Strenge, die dort herrscht. Mit dem geringsten

Aufwand von Mitteln ist auch die schlichte Behandlung des Haares gemildert. Dem Marmorstil entsprechend erscheint es nicht so stark unterschnitten, sondern mehr als Gesamtmasse. Die kleine Änderung der Frisur, die nicht mehr über die Ohren hinweg, sondern um sie herumgeht, hat unberechtigten Tadel gefunden, und doch fügt auch sie sich den natürlichen Bedingungen des Marmorstiles und hat damit ihre künstlerische Berechtigung dargetan. In der milderen Temperatur dieses Kopfes ist das geistige Element, das den Ruhmestitel des alten Werkes ausmacht, keineswegs verloren gegangen, es hat nur einen anderen »zeitgemäßeren« Ausdruck gefunden.

Es ist recht wenig, was wir über die beiden anderen Fragmente desselben Denkmals zu sagen haben. Der Frauentorso ist von lebhafter Bewegung, die durch ein Stück des wehenden Gewandes, dessen Ansatzspuren am Rücken einst für Flügeleinsätze gehalten wurden, ursprünglich noch stärker zutage getreten sein wird. Der kolossale Frauenkopf ist nicht nur schwer beschädigt, sondern auch dadurch, daß der obere Teil, wie der Hinterkopf und die Partie über der linken Schläfe abgeschnitten sind und einst wieder angestückt waren, um einen Teil seiner Wirkung gebracht. Die starke Wendung des Halses wie der geistige Ausdruck künden eine lebhafte seelische Erregung. Beide Fragmente lassen uns gegenüber dem Athenakopfe ein dramatisches Element kennen lernen, das uns sagt, daß der Klassizismus dieser Kunst doch noch einen starken Zusatz vom Geiste der Barocke mitführt und noch recht fern von jener akademischen Kühle ist, die sein eigentliches Element bildet.

Es ist nicht ganz sicher, ob das in Athen vielbeschäftigte Brüderpaar Kaikosthenes und Dies, die Söhne des Apollonides, die auf attischen Inschriften vereint wie gesondert signieren, dieser Zeit angehören, aber immerhin doch recht wahrscheinlich, denn dem Ansatz ins dritte Jahrhundert, den man mit der Inschrift, auf der ihr Demotikon Thriasier erschien,[1] wie mit der Löwy Nr. 117 gewinnen zu können glaubte, stehen paläographische Bedenken, die von anderen her entnommen sind, entgegen. Plinius nennt den älteren der Brüder allein und zwar fälschlich Chalkosthenes und führt ihn im Erzbildnerbuche (34. 87) als Meister von Schauspieler- und Athletenstatuen auf. Eine ganz besondere Bedeutung schreibt er ihm jedoch in dem folgenden Buche zu (36. 155), wo er nach Abschluß der Malerei von der Tonplastik spricht. Er erzählt hier, der Meister habe zu Athen »cruda opera« gefertigt, und von seiner keramischen Werkstatt habe

[1] Lolling, Deltion 1891 S. 25 und 84. Die übrigen Inschriften Kaikosthenes allein Löwy Nr. 113—116. Kaikosthenes und Dies Löwy Nr. 117 u. 220. Dies allein Nr. 221, vgl. auch Nr. 136.

der Stadtteil den Namen Kerameikos bekommen. Wer diese wunderliche etymologische Ableitung entdeckt hat, wissen wir nicht, aber zur Zeit als sie gefunden ward, muß die Erinnerung an die alte attische Töpferzunft längst erloschen gewesen sein. Es ist eine ziemlich starke Zumutung, die uns mit jenen noch in späten Tagen erhaltenen Werken aus »ungebranntem Ton« gemacht wird, da solcher sich bekanntlich nur kurze Zeit hält und auch während dieser einer steten Wartung bedarf. Ein eifriger Verfechter der plinianischen Angabe hat auf die Nachricht hingewiesen, daß der in der Mitte des ersten Jahrhundertes zu Rom wirkende Bildhauer Arkesilas für seine »proplasmata« von ausführenden Künstlern hohe Preise erzielte,[1] aber diese Entwürfe hatten, wie wir aus dem Beispiel am Schluß der Notiz ersehen, bereits den gewöhnlichen Weg durch den Abguß in Gips durchgemacht. Indes steckt in den Worten des Plinius noch ein Widerspruch, der seine Materialangabe entkräftet. Wir entnehmen der Verteidigung den folgenden Satz: Nach griechischem Sprachgebrauche hießen ungebrannte Tonwaren πήλινα oder ἐκ πηλοῦ im Gegensatze zu κεράμια, ὀστράκινα oder ὀπτῆς γῆς. Nun sucht und findet dieser Autor für Chalkosthenes ἀγάλματα ἐκ πηλοῦ; doch ehe wir auf diese Identifizierung eingehen, möchten wir bemerken, daß jener Schriftsteller, dem Plinius die famose Etymologie entnahm, sie notwendigerweise doch in einer etwas anderen Form dargelegt haben müsse, denn wenn auch nach ihm Chalkosthenes »cruda opera« und nicht κεράμια gefertigt hätte, wie konnten dann diese dem Orte den Namen Kerameikos geben? Die Etymologie bietet uns geradezu eine Gewähr dafür, daß Chalkosthenes Meister in der Terracottaplastik gewesen ist. Milchhöfer hat für die plinianische Bezeichnung auf ein von Pausanias beschriebenes Werk hingewiesen, das er unmittelbar neben dem Denkmal des Eubulides anführt, es stand dort in einer Kapelle und stellte »in Ton Amphiktyon vor, wie er Dionysos und andere Götter bewirtet.« Es war demnach, und das beweist auch die daneben gestellte Statue des Pegasos aus Eleutherä, der den Dionyskult nach Athen gebracht haben soll, die Einführung des Dionysos in den Kreis der attischen Gottheiten dargestellt. Daß dies mit den hier herbeigezogenen Ikariosreliefs nichts zu tun hat, möchten wir nur beiläufig bemerken. Milchhöfer dürfte recht haben mit seiner Vermutung, dieser Statuenverein stehe mit dem Heiligtume der dionysischen Künstler in Beziehung, und da die Schauspielerstatuen des Kaikosthenes auch für diesen auf eine solche hinweisen, so mag er leicht der Meister dieser Tonfiguren gewesen sein. Aber von der plinianischen Nachricht über seine so berühmte officina können wir nicht einfach absehen, zumal deren Bedeutung und

[1] Milchhöfer a. a. O. S. 50 ff. »Kaikosthenes«.

Lage in jener Etymologie so deutlich festgehalten erscheint. Gewiß stand sie noch in später Zeit, und wenn der Verfasser einst die Behauptung gewagt hat, jene cruda opera seien nichts weiter als die Modelle der Werke gewesen, die einst aus dieser Werkstätte der Kaikosthenes und Dies hervorgingen, so darf er seinen Ausführungen hier noch ein kurzes Wort anfügen.[1] Pernices Untersuchungen über die Art der Herstellung und Benutzung von Formen für den Abguß haben gezeigt,[2] wie die Abformung mit Gipsteilformen, die uns als ein fast selbstverständliches technisches Verfahren gilt, erst in später Zeit aufkam und auch da spärlich verwendet ward. Wir hören aus der Diadochenzeit von Abgüssen von Statuen und können nicht zweifeln, daß etwa im ersten vorchristlichen Jahrhundert, wo das Kopieren von Statuen im großen begann, diese Technik allgemeine Verwendung gefunden hatte. Indes, wir haben keine Kunde davon, ob man jemals ein Tonmodell für die Übertragung in Stein oder Bronze in Gips abgegossen hat, und wenn wir auch dies Verfahren anzunehmen geneigt sein werden, so wird es doch erst für jene Zeit gelten können, in der das Formen von bereits bestehenden Bildwerken einen breiten Raum einnahm. Für die Erhaltung des Tonmodells, wo sie für eine längere Dauer vonnöten war, wird es wohl schon in alter Zeit kein anderes Mittel gegeben haben, als das heute freilich aus ganz anderen Gründen noch gelegentlich angewandte, den Ton zu brennen. Und wenn dieses Verfahren auch weit umständlicher sein mag als das Abgießen durch die Gipsteilformen, so hat es doch wohl nicht sofort dem neuen Platz gemacht. Wir haben an früherer Stelle darauf hingewiesen, welche Bedeutung diese Modellsammlungen für die Tradition auf dem Gebiete der antiken Kunst gehabt haben und müssen nun annehmen, auch das Atelier unserer Meister habe noch ein langes Fortleben gehabt, ohne welches seine so auffällige Erwähnung nicht möglich gewesen wäre.

Wir verzichten darauf, die Namen weiterer attischer Meister, die wir in diese Zeit ansetzen können, aufzuzählen, da es an Mitteln fehlt, etwas mehr als diese in Erfahrung zu bringen. In der weiteren Folge sehen wir allerdings bald Meisternamen auf Basen uns erhaltener Werke in ziemlicher Zahl auftreten. Es sind die Kopisten altberühmter Werke; daß zunächst in Athen diese Industrie erblüht ist und tiefe Wurzeln geschlagen hat, liegt in den großen Traditionen der dortigen Kunst. Die schöpferische Begabung ist schließlich erloschen, als alle Vorbedingungen aufgezehrt waren, die ihr Nährboden enthalten hatte. Nun, da sie steril geworden ist, muß die Kunst von ihrem Kapitale leben. Wir haben

[1] »Praxiteles« S. 28 f.

[2] Untersuchungen zur antiken Toreutik, Jahreshefte VII (1904) S. 154 ff.

jenen »Neuattikern«, wie man sie zu nennen beliebt hat, gar manche schöne Erkenntnisse zu verdanken, seitdem wir uns abgewöhnt haben, ihre Firmenbezeichnungen als Künstlersignatur zu betrachten. Doch ehe wir auf dies Treiben näher eingehen, haben wir noch eines Kunstgebietes zu gedenken, das von dem allgemeinen Niedergange nicht nur verschont blieb, sondern gerade während desselben Blüten in einer bis dahin unerhörten Pracht zeitigt. Es ist das die realistische Porträtkunst, die in alten Zeiten durch die gewaltige typische Kraft der Antike schwer gehemmt und zurückgedrängt war und nun erst, als jene erlahmte, ihre Schwingen frei entfalten konnte.

Die Porträtkunst war in der Diadochenzeit allerwärts glänzend vertreten, nur kennen wir die Namen der einst so hervorragenden Porträtisten kaum, da die literarische Überlieferung ausschließlich die als klassisch erklärten älteren Meister mit gebührendem Lobe bedenkt; hier sind die Monumente alles, und wenn auch die rückständige ikonographische Forschung uns noch manche Aufschlüsse vorenthält, die wir derzeit zu erzwingen außerstande sind, und die kunstgeschichtliche noch vor gar manchem Rätsel steht, so ist doch die ununterbrochene Reihe von Charakterköpfen, die bis ans Ende der Antike führt, eine ihrer bedeutsamsten Leistungen. Das Zentrum dieser so weit verbreiteten Kunst ist Athen, in dem sich schon die Vorgeschichte abspielt. Demetrios von Alopeke, Apollodor »der Verrückte«, wie Silanion haben hier gewirkt; hier haben wir im Euripideskopfe und dem des Mänander, in der Statue des Demosthenes und der des Chrysippos das mächtige Anwachsen dieser Strömung kennen gelernt, und die spätrömische Serie der Gymnasiarchenköpfe des Athener Nationalmuseums läßt uns ihre fast unverwüstliche Kraft erkennen. Über dieses ihr Ursprungsgebiet kann uns auch die viel besprochene plinianische Notiz über die »similitudines« des Lysistratos nicht täuschen. Ist doch für die Stellung, die Athen auch in dieser Richtung einnahm, nichts so charakteristisch, als daß trotz der zahllosen Ehrenstatuen auf allen Plätzen, die aus politischen Rücksichten gestiftet waren, gleich beim Eintritt in die Stadt vor den Säulenhallen, die die Straße vom Dipylon nach dem Markte einfaßten, die Erzbildnisse sämtlicher Berühmtheiten, männliche und weibliche, standen, deren Katalog unser Perieget leider verschweigt.[1] Diese Reihe kann doch nur, etwa wie die Siegesallee, das Werk einer Zeit sein; wenn diese Analogie vielleicht auch in noch manch anderer Hinsicht nicht ganz zutreffen mag, so hat Athen sich hier offenbar nicht auf die Vertreter des attischen Ruhmes beschränkt, sondern seiner panhellenischen Tendenz kräftigen plastischen Ausdruck verliehen. Das konnte es aber nur in der

[1] Pausanias I, 2. 4. Die Literatur über diese Stelle in der Ausgabe von Hitzig-Blümner S. 132.

Diadochenzeit, als es sich in seine endgültige Rolle, der ideale Mittelpunkt des Hellenismus zu sein, gefunden hatte. So dürfen wir vermuten, daß ein großer Teil der uns in Nachbildungen erhaltenen Zelebritätenporträts auf diese Schöpfung speziell, wie auch auf andere attische Ehrenstatuen zurückgeht. Die Bedingungen für die Kopisten lagen hier besonders günstig, weil die Vorbilder ihnen besonders bequem zur Hand waren, und weil anderseits die Kopien gewiß auch starke Nachfrage seitens der römischen Villenbesitzer gefunden haben werden. Wir dürfen aber noch weiter vermuten, daß so manches in der antiken Literatur ohne nähere Ortsangabe erwähnte Zelebritätenporträt auch von diesem Standort seinen Weg dahin gefunden hat. Vielleicht stammt daher gar mancher der »philosophi«, die in dem plinianischen Sammelsurium aufgezählt werden; scheint doch dafür gleich der »digitis computans« eine Gewähr zu bieten.

Von dieser gleichzeitig aufgestellten Reihe gilt das an seiner Stelle deplacierte plinianische »quamquam diversis aetatibus geniti«. Es konnten natürlich nicht alle Porträts naturgetreue Bildnisse sein, zumal es zu der Zeit wohl nicht mehr viele Berühmtheiten gegeben hat, die der Aufnahme in diese Reihe würdig erachtet wurden. Es ist demnach eher anzunehmen, daß es keines von diesen war. Für manche der Dargestellten mochte es vielleicht an Behelfen nicht gefehlt haben, für viele gewiß, und da war denn der künstlerischen Phantasie freier Spielraum gelassen. Es ist nun ein recht merkwürdiges Schauspiel, das uns die monumentale Überlieferung der antiken Porträtkunst hier bietet. Die alte typische Richtung des Idealbildnisses lebt lange fort, aber merkwürdigerweise gerade in der Gestalt des Ehrenbildes für Lebende, also dort wo wir sie am wenigsten vermuten würden; die realistische wiederum findet ihre dankbarste Aufgabe in der Schöpfung von Bildnissen nach Individuen, deren reale Züge längst vergessen waren, während die geistigen so stark faßbar blieben, um ihre Materialisierung zu verlangen. Für die Darstellung solcher »non traditos vultus« führt Plinius als Beispiel das Homerbildnis an, und darin spricht sich die Erkenntnis aus, daß die große künstlerische Leistung, die in dieser Schöpfung steckt, auch schon im Altertum zu allgemeinem Bewußtsein kam. An und für sich war das Thema schon recht alt. So stand bereits im Weihgeschenk des Mikythos die Statue Homers, wie die Hesiods unter den Götterbildern und dem Agon, die sie einschlossen. Der göttliche Sänger ward früh göttlicher Ehren gewürdigt, und wenn er vielleicht auch seine Heiligtümer in seinen verschiedenen Geburtsstätten nicht viel früher bekommen haben mag, als das ihm von Ptolemaios Philopater gegen Ende des dritten Jahrhunderts in Alexandrien errichtete, so hat, von manchem anderen abgesehen, doch schon die tabula Archelai die Zähigkeit dieses Kultes gezeigt. Dort thront er in zeusähn-

licher Haltung, und man möchte daraus schließen, daß auch die ältere bildende Kunst ihn recht unpersönlich dargestellt hat. Wann und wem der große Wurf gelungen ist, das Bild des blinden Sängers so leibhaftig hinzustellen, daß wir heute noch genau so im Banne dieser Schöpfung stehen, wissen wir nicht, aber eine starke Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß dies im zweiten Jahrhundert geschehen sein wird; welchen Nachklang diese Tat gefunden hat, davon zeugt eine stattliche Reihe von Repliken, die alle auf das eine Original zurückgehen. Es sind Homerbüsten; die beste darunter ist die im Schloß Sanssouci in Potsdam befindliche.[1] Der pathologische Zustand der angeborenen Blindheit ist hier mit einer geradezu verblüffenden Naturwahrheit dargestellt und nicht als ein Zufälliges, sondern als ein Wesenhaftes erfaßt. Ebenso hat die Antithese des »blinden Sehers« ihre Verkörperung gefunden; das geistige Gesicht drückt sich im Gegensatz zu den erloschenen und vergeblich dem Lichte zugewendeten Augen in den von hoher Begeisterung verklärten Zügen aus. Die hohe Weisheit, der ungeheuere Reichtum an Erfahrungen, der sich in dem Namen Homers verkörpert hat, lassen die Vorstellung eines milden abgeklärten Greisenkopfes fast von selbst erstehen. Das ist in diesem Bildnis mit diskreten Mitteln zu wirksamstem Ausdruck gebracht, aber es wirkt gerade darum so zwingend, weil die Verbindung der geistigen mit der leiblichen Individualität in künstlerisch so vollendeter Weise erzielt ist, wie sie in gleicher Reinheit auf dem Boden der Wirklichkeit eben nicht vorkommt. Daß gerade dies die höchste Aufgabe des Porträtisten ist, mag wenigstens nebenbei bemerkt werden. Unser Homerbildnis hat die Züge einem lebenden Modelle entlehnt; der alte blinde Bettler und Straßensänger, den der Künstler als tauglich hierzu befunden haben mochte, muß einen »guten Kopf« gehabt haben, aber das beste von dem, was der Meister aus diesem schuf, hat er doch aus Eigenem gegeben.

Eine zweite glänzende Leistung auf dem Gebiete des Porträts besitzen wir in der fragmentierten Statue des Äsop der Villa Albani.[2] Wir hören von einer Aisoposstatue des Lysippos und einer des Aristodemos. Der Großmeister der sikyonischen Schule soll überdies sämtliche sieben Weisen dargestellt haben. Leider ist uns die kostbare Nachricht nur in einem späten Epigramm der Anthologie erhalten, und wenn wir auch nicht weiter an dieser so fein besungenen Zusammenstellung zweifeln wollen, der Meistername hierfür klingt doch nicht glaublich. Von der Aisoposstatue des

[1] Bernoulli, Gr. Ikonographie I, Tf. 2. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts Tf. 1 u. 2. Jahrb. XI (1896) S. 161 Abb. 1. Friederichs-Wolters Nr. 1628. Über die Homerbildnisse Bernoulli a. a. O. S. 1 ff. und Jahrb. XI (1896) S. 160 ff.

[2] Bernoulli, Gr. Ikonogr. I, Tf. 7 S. 54 ff. Helbig, Führer II² Nr. 799. Friederichs-Wolters Nr. 1324.

Aristodemos berichtet Tatian; wir haben auch diesmal keinen Grund, die Angabe des Apologeten, den man ungerecht verdächtigt hat, in Zweifel zu ziehen. Aristodemos ist nach der Angabe des Plinius, der ihm unter anderen Werken auch ein Porträt des Königs Seleukos zuweist, als ein jüngerer Zeitgenosse Lysipps angesehen worden,[1] und es mag die schon von Visconti geäußerte Vermutung, der Epigrammatiker habe die beiden Künstlernamen verwechselt, nicht unwahrscheinlich sein. Indessen ist die Datierung nach »König Seleukos« etwas zweifelhaft, denn es gab bekanntlich sechs Könige dieses Namens; damit kann Aristodemos weit weg von Lysippos rücken, und wir müssen warten, ob es uns gelingen wird, genaueres von ihm zu erfahren. Doch noch von einer anderen Statue des Aisopos, die die Athener ihm errichtet haben,[2] hören wir durch Phaidros; ob diese nun mit der vorigen identisch ist oder nicht, wir werden sie in jener Zelebritätenallee voraussetzen dürfen, von der wir früher sprachen. Stammt die albanische von diesem Original ab, wie anzunehmen recht nahe liegt, dann hat in jener Reihe keine sehr peinliche Symmetrie geherrscht, denn diese stimmt mit dem sonst überlieferten Format nicht überein. Die antike Überlieferung scheint sich den Repräsentanten der ionischen Tierfabel schon ziemlich früh als einen Krüppel vorgestellt zu haben, dessen Gestalt ihn zu keinem anderen Dienste tauglich macht, als zum klugen Spielkameraden der Kinder. Wie das Homerbildnis seine individuelle Farbe nur durch den pathologischen Zug erhielt, aus dem der Künstler die geistigen Züge aufgebaut hat, die die non traditos vultus verkörperten, so auch hier. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden so nahe verwandten Problemen liegt in der Stärke jenes Zuges. Die am Homerkopf so naturgetreu dargestellte Blindheit nimmt unsere Teilnahme in Anspruch, ohne unsere Schönheitsempfindung zu verletzen, deren Intensität vielmehr dieser Zusatz steigert. Bei Äsop hat die Krankheit den Körper ergriffen und ihn in einer Weise deformiert, daß der Blick scheu über ihn hinweg zum Kopfe eilt, dessen feine geistige Temperatur ihn festhält. Und doch wäre dieser auf einer normalen Gestalt völlig unverständlich, nur aus den Bedingungen des so gebrechlichen Körpers kann er in solcher Weise herauswachsen. Es ist eine Zwergengestalt, und auch diese noch dazu verkrüppelt, so daß sie als treffliches Demonstrationsobjekt der Skoliose verwendbar wäre. Der geistvolle Bucklige wie der kluge Zwerg sind ja ein

[1] Overbeck, Schriftqu. 1605 u. 6. Robert, Pauly-Wissowa, Realenz. Aristodemos Nr. 35. Seine Angabe »von Plinius 34. 51 (dem Epochenjahre des Lysippos) erwähnt«, ist irrtümlich. Der Name findet sich an dieser Stelle des Plinius weder im Text, noch seine Spuren im kritischen Apparat, weder in der Detlefsenschen noch in der Mayhoffschen Ausgabe.

[2] Phaedrus Epit. II, 1.

bekannter Typus, dem die Hofnarren aller Zeiten zuzählen. Und nun noch die Vereinigung beider: sie gibt erst die richtige Mischung, aus der eine geradezu schöpferisch beanlagte Individualität hervorgehen kann. Ein moderner Künstler hätte die Nacktheit des Krüppels dem Beschauer erspart, aber die antike Kunst, die die Scheu vor dem Nackten nicht kennt, die uns dessen Schönheit hervorruft, sie darf sie auch dort nicht kennen, wo unsere ästhetischen Bedenken beginnen. So tief der Kopf zwischen den Schultern steckt, er blickt doch frei ins Weite, allerdings mit dem etwas sorgenvollen Ausdruck, der dem Krüppel eigentümlich ist, dem die Welt so viel Gefahren mehr bietet als den normalen Menschenkindern. Dieser Ausdruck wandelt sich in ein Geistiges; die Spannung, die im Blicke liegt, überträgt sich auf den Beschauer und suggeriert ihm die Rolle des Hörers, der den Erzählungen des Fabeldichters lauscht. Die gefurchte Stirn, der feine wie zu leichtem Lächeln verzogene Mund unterstützen diesen Eindruck, und der im Verhältnis zur Gestalt übergroße Kopf verstärkt den der hohen Intelligenz, der auf diesem Antlitz ruht.

So stark und zwingend in der Schöpfung dieses Krüppels sich der realistische Zug der Zeit ausspricht, die ideale Tendenz, die nun einmal in der hellenischen Kunst lebt, kommt auch da zum Ausdruck, wo eine so offene Absage an sie ergangen ist. Nicht um ihrer selbst willen ist die Häßlichkeit dargestellt, es ist nur, als ob der Künstler zeigen wollte, wie die geistige Schönheit nicht an die des Leibes für immer gekettet sei. So ganz neu wird der Gedanke, dem er Ausdruck verliehen hat, damals nicht mehr gewesen sein, aber erst in dieser extremen Fassung spricht er sich mit dogmatischer Klarheit aus. Die Worte Realismus und Idealismus nehmen sich solchen Schöpfungen gegenüber abgebraucht und unbezeichnend aus. Es ist das geistige Element, das in der Kunst seinen, und zwar selbständiger die Form beherrschenden realen Ausdruck sucht. Damit hat freilich schon der große Menschenbildner von Alopeke einen verfrühten Anfang gemacht, und die Demosthenesstatue des Polyeuktos ist uns als erstes Denkmal auf diesem Wege begegnet. Aber erst einer weit späteren Zeit war es vorbehalten, mit diesem Programm ernst zu machen. Die Kultur war in der späteren Diadochenzeit auf eine fast schwindelnde Höhe gestiegen, sie hatte sich immer mehr verfeinert und vergeistigt, und je mehr die originale Schöpferkraft erlahmte, um so stärker machte sich der aufgestapelte ungeheure Reichtum an Geist fühlbar. Der Kunst erwuchs die Aufgabe, dafür die künstlerische Form zu finden, wie die Literatur sie auf ihren Gebieten gefunden hatte. Für beide war das Porträt nicht das einzige Gebiet, auf dem sich diese Wandlung geltend machte, aber eine gewisse Parallele zwischen dem literarischen und bildlichen Porträt läßt sich unschwer erkennen. Auch das erstere hat seine Kraft an non traditos

vultus versucht. Der bildenden Kunst ward das Problem schon mit dem ersten Götterbild gestellt; sie hat gar lange Zeit auch die persönlichen Züge der von ihr dargestellten lebenden Individuen als für sie gänzlich unverbindlich betrachtet. Da war es denn begreiflicherweise ziemlich gleichgültig, ob sie das Siegerbild eines gegenwärtigen oder eines bereits zur mythischen Persönlichkeit gewordenen Athleten, einen der sieben Weisen oder einen Staatsmann der Gegenwart bildlich zu verherrlichen hatte. Dies Verhältnis blieb das gleiche, als jene Auffassung der gegensätzlichen wich. Der Gedanke des realistischen Porträts äußerte, sobald er zum vollen Durchbruch gekommen war, seine rückwirkende Kraft. Die verlorenen Individualitäten mußten wiedergewonnen werden, sie konnten es nur werden, indem ihre geistigen Züge im engen Anschluß an das lebende Modell in Realität übertragen wurden. Der Träger dieser ist nun einmal der Kopf. Wie selten hier der Leib zu Worte kommen kann, hat uns oben das Äsopbildnis gelehrt. Sobald die Porträtkunst ihr ganzes Bemühen auf die Wiedergabe des Kopfes konzentriert hatte, war jener zu einer quantité négligeable geworden. Zur Ausführung dieser Absicht bot sich ein längst, nur bisher in anderer Richtung beschrittener Weg. Man hatte so oft den zu betrauernden oder zu ehrenden in der Gestalt des Hermes oder des Dionysos dargestellt; da lag es nahe, auf die allerwärts noch erhaltene Urform dieser Götterbilder, die Herme, zurückzugreifen, und damit war diese längst erstarrte Form zu frischem Leben erweckt, das heute noch fortdauert. Ihre ursprüngliche Bedeutung hat sie damit freilich völlig eingebüßt. Selbst die von Haus aus so deutlich als Wegweiser charakterisierte Form der Doppelherme hat sich eine geistvolle Umdeutung und Anpassung an die vergleichende Biographie gefallen lassen müssen. Der Prozeß, der das Wiederaufleben der Herme zuwege gebracht hat, ist leider zeitlich nicht genau zu fixieren.[1] Da aber die Vorbedingungen hiefür kaum vor dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert vorhanden waren, ist es vielleicht nicht allzu kühn, ihn in diese Zeit anzusetzen, und speziell der attischen Kunst, in der schon in frühen Tagen die Hermoglyptik blühte, wäre wohl auch diese weittragende Entdeckung zuzumuten. Die Porträtherme hat die Porträtstatue nicht verdrängen können, aber sie hat sich ein eigenes großes Geltungsgebiet erworben. Die leichte Handlichkeit gegenüber der wuchtigen Statue und gewiß nicht zuletzt die weit wohlfeilere Herstellung hat sie in das Innere der Häuser, in den Hof, in Studierzimmer und Bibliothek eindringen lassen und damit dem Kultus

[1] Die Inschrift der Londoner Periklesherme hat Szanto bei Arndt, Gr. u. röm. Porträts zu Tf. 411 der ersten Hälfte des zweiten, möglicherweise auch schon dem Ende des dritten vorchristlichen Jahrhundertes zugewiesen.

der Persönlichkeit eine mächtige Propaganda geleistet. Denn nun war es möglich, mit verhältnismäßig geringem Aufwand die Bildnisse berühmter Männer zu erwerben, und da es darunter auch einige alte von guter Qualität gab, wie den Perikles von Kresilas, den Anakreon, Plato von Silanion, Alexander von Lysippos und so manche andere, so eröffnete sich, ehe noch das eigentliche gewerbsmäßige Kopieren von Statuen begann, für die Bildhauer ein neuer lohnender Erwerb, sie mußten alte Porträtstatuen auf die neugefundene kürzeste Formel reduzieren. Die Nachfrage muß bei dem hohen Bildungsbedürfnis und der immer höher steigenden Verehrung der »Alten« sehr bedeutend gewesen sein, das lehrt uns auch die Masse der erhaltenen Bildnishermen und der Köpfe solcher, wie die große Anzahl kopfloser Hermen, deren Inschrift unserer Wißbegierde oft schwere Entsagungen bereitet. Aber da das Verfahren einmal gang und gäbe war, so hat es in der Zeit, da das gewerbsmäßige Statuenkopieren aufgekommen war, noch eine neue und seltsame Wandlung mitgemacht. Der starke Begehr nach Kopien berühmter alter Meisterwerke hat zu allerlei Surrogaten geführt. Das handlichere Statuettenformat in den verschiedensten Maßstäben, Kleinbronzen und Terrakotten, Nachbildungen auf geschnittenen Steinen figurieren massenhaft in unseren Replikenlisten; aber auch die Herme als Träger des Kopfes eines weltberühmten Bildwerkes kommt nicht selten vor, und auch die Inschriften berühmter Meister auf solchen kopflos erhaltenen Hermen bezeugen gleichfalls diese Tatsache. Ab und zu hat freilich auch der Meister der Herme seine Arbeit selbst signiert, wie die Neapler bronzene Hermenbüste mit der Inschrift des Apollonios, Sohn des Archias von Athen,[1] zeigt. Sie gibt den Doryphoros des Polyklet wieder. Der Meister dieser Kopie durfte seinen Namen nennen, da er einer bekannten attischen Künstlerdynastie entstammte, deren Mitglieder sich in Athen selbst als Marathonier bezeichneten. Also auch diese Richtung war in Athen zu Hause, vermutlich stammte sie auch daher.

Wenn wir nun zur Betrachtung der realistischen Porträts zurückkehren, so müssen wir betonen, daß es sich hier nur um eine Besprechung weniger charakteristischer Proben von Leistungen auf diesem Gebiet handeln kann, dessen Größe der Blick in jedes ikonographische Werk zu zeigen vermag. Zunächst ist die Tatsache bemerkenswert, daß diese Richtung sich auch in die festgefügte Athletenplastik einzudrängen vermochte. Das scheint nach dem Beispiel, das uns die Bronzestatue des sitzenden Faustkämpfers des Thermenmuseums geboten hat, schon im dritten Jahrhundert der Fall gewesen zu sein. Doch haben wir anläßlich seiner Be-

[1] Comparetti et de Petra, La villa Ercol. dei Pisoni Tf. VIII, 3. Friederichs-Wolters Nr. 505. Löwy, Inschriften gr. Bildh. Nr. 341, vgl. Nr. 144. 230 u. 545.

handlung erkannt, daß er trotz seines überkräftigen Realismus in zu enger Abhängigkeit vom Tarentiner Herakleskoloß des Lysippos steht, um hierfür zeugniskräftig zu sein. Ein echt realistisches Meisterwerk dieser Gattung besitzen wir in dem in Olympia gefundenen, noch im Altertum von einer bronzenen Faustkämpferstatue abgetrennten Kopfe, der durch irgend einen glücklichen Zufall einem geplanten Raubattentat entgangen zu sein scheint.[1] Ist dadurch die Möglichkeit, aus seiner Fundstelle einen chronologischen Schluß zu ziehen, verwehrt, so spricht doch dieser Umstand dafür, daß er schon in alten Zeiten den Beifall der Kunstkenner erworben hat, der ihm vom Augenblick seiner Auffindung wieder im höchsten Maße zuteil geworden ist. Die intakte Erhaltung, die wir seiner Bergung verdanken, die lebensvolle Auffassung und die bis in die kleinsten Einzelheiten hinein sorgfältige Durchführung erklären diese allgemeine Anerkennung. Zum vollen Eindruck fehlen nur wenige jetzt verschwundene Zutaten. In den leeren Augenhöhlen waren die Augen einst in Email eingesetzt. Die Lippen waren besonders gearbeitet und nachträglich eingefügt; der Zweck kann wohl nur der gewesen sein, ihnen durch Kupferzusatz eine richtige Fleischfarbe zu verleihen. Der Ölkranz, der das Haupt schmückte, ist nur mehr als Ranke erhalten, die nach den vorhandenen Proben realistisch ausgeführten Blätter sind verschwunden. Der Abstand, der den Kopf von den idealen Siegerbildnissen einer früheren Zeit trennt, ist recht fühlbar, und der Künstler hat das möglichste getan, ihn recht klar zum Ausdruck zu bringen. Daß er im Leibe dieses Athleten die höchste Kraft dargestellt haben wird, dafür spricht das Kraftgefühl, das dieser Kopf atmet, und das durch einen diskreten, aber doch genügenden Zusatz von Roheit gesteigert wird. Man empfängt den Eindruck eines Berufsathleten oder wenigstens den eines durch viele Siege bereits abgestumpften Kämpfers. Daß er kein Jüngling mehr ist, zeigt der ungepflegte Bart, und schon hierin liegt eine bedeutsame Abweichung von der überlieferten Tradition, ein Punkt, in welchem ihm allerdings der Faustkämpfer des Thermenmuseums vorausgegangen ist. Vereinzelte Beispiele der archaischen Kunst für die Barttracht der Siegerstatuen hat es gegeben, die Tuxsche Bronze ist hierfür ein Beweis, aber die »klassische« Zeit kennt sie nicht. Ward doch dem alten Großmeister der Athletenplastik von späteren Kritikern der Vorwurf nicht erspart, daß seine Kunst »die glatten Wangen« nicht verlassen könne. Dieses an und für sich kaum recht verständliche Urteil über Polyklet erhält erst sein Licht durch den Gegensatz der jüngeren bewunderten Athletenstatuen. Charakteristisch ist

[1] Olympia IV, Tf. II Textb. S. 10 f. (Furtwängler). Flasch in Baumeisters Denkm. Abb. 1296a. b. S. 1104 OO. Bötticher »Olympia« Tf. 11. 1. Friederichs-Wolters Nr. 323. Eine richtigere Datierung als die bei Flasch und Furtwängler, die an Lysippos und Lysistratos denken, bei Treu, Arch. Zeitung 1880 S. 113 f.

hier die Vertauschung der bisher obligaten Siegerbinde durch den Kranz, der für die naturalistische Behandlung ein dankbareres Objekt ist; seine Enden sind jedoch in einer Weise festgemacht, daß der Einschnitt in die Haarmasse, den das ältere Motiv so wirksam erzielt hat, in eigenartiger aber noch stärker wirkender Weise erfolgt. Dabei gewährt er den Vorteil, die Haarmasse fast völlig unverdeckt zu lassen, und die Haarbehandlung ist hier ebenso meisterhaft wie am Barte. Das Haar lockt sich da wie dort infolge seiner krausen Anlage und der geringen Pflege, die ihm sein Träger zuteil werden ließ, wirr durcheinander, und das verstärkt den Eindruck der trotzigen Kraft ganz bedeutend. Die alte Tradition der Pankratiastenohren hat dem Meister dieses Siegerbildes nicht mehr genügt; er hat die der Pankratiastennase, wie es scheint, von dem des Thermenmuseums entlehnt, denn dieses edle Organ ist auch hier deformiert durch die Wucht der Faustschläge. Gerade damit ist der Eindruck von Kraft in ganz besonderer Weise erzielt worden, denn wir werden unbewußt zu dem Schlusse geführt: wie wuchtig müssen erst die Schläge des Siegers gewirkt haben.

Wenn es uns auch an weiteren Proben vom Eindringen des Realismus in die Athletenplastik fehlt, so besitzen wir doch von dieser Tatsache einen literarischen Nachklang in dem von Plinius 34. 16 überlieferten Gesetz für die Statuen der olympischen Sieger, die erst nach dem dritten Siege das Recht gehabt haben sollen, ikonische Bilder aufzustellen, während sie sich bei geringerem Erfolge mit einer Idealstatue begnügen mußten. Man hat beim Funde des olympischen Bronzekopfes in ihm eine Bestätigung dieser Nachricht zu erkennen geglaubt, sie ist jedoch durch die in Olympia gefundene Inschrift der Basis der Siegerstatue des Xenombrotos von Chios kräftig dementiert worden.[1] Die Scheidung der Siegerbilder in realistische und ideal gehaltene hat eine Zeit, die von dem Verständnis für die geschichtliche Entwicklung der Kunst noch fern war, auf äußere gesetzliche Maßnahmen zurückführen müssen, da sie eben eine innere Gesetzmäßigkeit nicht kannte. Wenn sie den Grund, wie diesmal, schlecht erfunden hat, so ist ihr mit keiner künstlichen Exegese zu helfen, aber die Tatsache, daß sie zu einer solchen Erklärung überhaupt schritt, beweist, daß das realistische Athletenbild auch auf dem Boden der Altis keine vereinzelte Erscheinung war. Diese Scheidung vollzog sich auf dem ganzen Gebiet der antiken Porträtkunst, und wenn das Schematisieren gerade bei Ehrenstatuen länger vorhielt, so mag man erst recht deutlich erkennen, wie ungeschickt der Gewährsmann des Plinius sein angebliches »Hellanodikengesetz« erfunden hat. Für das Gesamtgebiet ward ein solches Gesetz,

[1] Olympia V, Nr. 170, vgl. die Vorbemerkung S. 236.

wenn wir von dem angeblichen Strafverbot der Thebaner gegen schlechte Porträtisten absehen (Aelian V. H. IV. 4), nicht ersonnen, nicht bloß weil es schwer zu ersinnen war, sondern weil der Grund dazu nicht so dringend vorlag. Die zerstreuten Bildwerke unter einem Gesichtspunkte zu erfassen, dazu war keinerlei Bedürfnis vorhanden; der Wald der Statuen in der Altis aber stellte dem Besucher diese Frage von selbst, auf die der Führer Antwort geben mußte.

Unter den vielen noch ungelösten Rätseln, die uns die hellenische Ikonographie bietet, ist eines der interessantesten die Frage nach dem rechten Namen des prachtvollen Charakterkopfes, der unter der Bezeichnung Pseudoseneca allbekannt und viel behandelt ist.[1] Daß er eine außerordentlich populäre Persönlichkeit darstellt, verrät die Zahl der auf uns gekommenen Exemplare, die fast die aller anderen erhaltenen Zelebritätenporträts übertrifft. An ihrer Spitze steht ein in Herkulanum gefundener Bronzekopf. Eine Doppelherme, die ihn mit Studniczkas Mänander verbindet,[2] hat die rechte Deutung noch nicht überzeugend bringen können. Ein Exemplar des Thermenmuseums trägt den Epheukranz, der als Abzeichen des Dichters gelten kann, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß damit die Richtung, in der die Deutung zu finden ist, bestimmt wird. Die starken Abweichungen einzelner Exemplare scheinen auf verschiedene Redaktionen hinzudeuten, doch haben wir das hier nicht weiter zu verfolgen. Die volle künstlerische Meisterschaft bietet die Neapler Büste, die noch in frühe Zeit gehört, während die meisten Repliken das Ansehen bezeugen, das die dargestellte Persönlichkeit noch in späten Tagen genossen hat. Sie erscheint an der Schwelle des Greisenalters, von langer und schwerer geistiger Arbeit, die ihre Gesundheit angegriffen hat, ermüdet. Die eingefallenen Wangen, die faltig gewordene Haut, namentlich am vorgestreckten Halse, die durchfurchte Stirn sind mit größter Sorgfalt wiedergegeben; die Nase tritt aus dem abgemagerten Gesicht stark hervor, sie ist kräftig gebogen; die kleinen tiefliegenden Augen blicken scharf spähend, aber gerade diese starke Anstrengung zeigt, daß ihre Sehkraft in Abnahme begriffen ist. Der Mund ist geöffnet, aber kaum zum Singen, wie ein Erklärer gemeint hat, er scheint vielmehr zu atmen; auch hier hat die Betonung des Selbstverständlichen, oder vielmehr seine Angabe, den Sinn, die Vorstellung der Funktionsschwierigkeit zu vermitteln. Das Haar hat sich bereits stark gelichtet, und ungeordnet, ungepflegt fallen seine Büschel in die Stirne und den Nacken herab. Der Bart ist nie so recht zum Durchbruch gekommen,

[1] Die reiche Literatur bei Bernoulli, Gr. Ikonogr. II, S. 160 ff. Tf. 22/3. Collignon II, S. 598 Abb. 317.

[2] Villa Albani, Helbig, Führer II, Nr. 745.

sein spärlicher Wuchs unterstützt den Ausdruck von Mühsal und Arbeit wesentlich. Nachdem die alte Deutung auf Seneca, dessen echtes Porträt mittlerweile bekannt ward, abgetan war, und die Richtung als indiziert galt, hat man so ziemlich alle Vermutungen erschöpft, ohne eine recht überzeugende zu finden. Zunächst mußten die berühmten Dichter aus der Diadochenzeit durchgeprüft werden. Philetas von Kos wurde von Kallimachos abgelöst, dem Theokrit folgte, während die jüngste Vermutung auf Philemon geht, der jedoch trotz seiner fast hundertjährigen Lebensdauer kaum in die Zeit hinabreicht, in der das Meisterwerk geschaffen ward. Dann tauchte auch die Vermutung auf, es wäre am Ende ein Dichter der Vorzeit, dessen non traditos vultus hier wie im Homer- und Aesopbild zu packender Lebenswahrheit erweckt worden seien. Archilochos und Hipponax sind dafür in Vorschlag gebracht worden, aber keine noch so geistreiche Begründung kann die Durchschlagskraft eines zeugnisfähigen Moments erreichen. Die Züge selbst scheinen mehr auf einen Denker als auf einen Dichter zu weisen, und das hat auch zu der bisher allerletzten Vermutung »Eratosthenes« geführt. Indessen, es lohnt sich kaum die Deutungsfrage weiter zu erörtern. Vielleicht wird ihre endgültige Lösung auch die chronologische erhellen, die gesondert von dieser in Erwägung gezogen werden muß. Klipp und klar läßt sich auch hier die Antwort nicht geben. Drittes und zweites Jahrhundert begrenzen die Frage nach oben und unten. Schrader hat in einer, nur auszugsweise bekannten Besprechung auf die stilistische Ähnlichkeit des Pseudosenecakopfes mit dem des Florentiner Messerschleifers und dem des bärtigen Persers von Aix hingewiesen.[1] Die Ähnlichkeit mit der letzteren Statue ist einleuchtend, während sie bei der ersteren lange nicht so überzeugend zutage tritt. Doch ohne den, als bevorstehend angekündigten ausführlichen Erörterungen dieses Autors vorgreifen zu wollen, können wir nur der Meinung Ausdruck geben, daß der Porträtkopf durch den Vergleich mit dem Werk aus dem jüngeren attalischen Weihgeschenk zeitlich ziemlich genau bestimmt wird, ohne daß damit eine Schulzuteilung notwendigerweise verbunden wäre. Wir haben früher die Vermutung gewagt, jenes Werk stamme aus dem attischen Ergasterion und sei ziemlich sicher in den Beginn des zweiten Jahrhundertes zu datieren. Wir sind geneigt, den Pseudoseneca für etwas jünger anzusetzen, aber jedenfalls noch in die Frühzeit dieses Jahrhundertes.

Ein merkwürdiges Gegenstück zum Pseudoseneca besitzen wir in dem sogenannten Arundelschen Bronzekopfe des British Museum, der im Beginn des sechzehnten Jahrhundertes von Konstantinopel nach England in die Sammlung Arundel kam und nach manchem Wechsel der Besitzer 1760

[1] Jahrb. XV (1900) Anz. S. 200.

als Geschenk der Earl of Exeter in das British Museum gelangte.[1] Er führte früher den Namen Homer, jetzt gemeiniglich den des greisen Sophokles, doch wohl kaum mit Recht; die ikonographische Streitfrage liegt auch hier ziemlich aussichtslos. Wir haben in diesem Kopfe ein Originalwerk griechischer Kunst und ein Meisterwerk der antiken Porträtplastik, und da scheint es denn besonders willkommen, daß er mit dem eben behandelten eine so starke stilistische Ähnlichkeit aufweist, daß wir an die Herkunft aus dem gleichen Atelier denken dürfen. Wohl stellt er eine geistig ganz anders geartete Persönlichkeit dar, und auch die korrosive Tätigkeit des Alters ist hier in einem noch weiter fortgeschrittenen Stadium festgehalten; die Übereinstimmung erinnert an die des Euripidesporträts mit dem des Archidamos, obschon wir hier auf dem Boden des realistischen Bildnisses stehen. Der Reif im Haar des Arundelschen Kopfes soll den Dichter charakterisieren, und die Züge lassen eine starke geistige Individualität erkennen, die unversehrt die Schwelle des Greisenalters überschritten hat. Darin steht er zu dem Pseudosenecaporträt im Gegensatz, der um so stärker wirkt, als er sich fast wie beabsichtigt ausnimmt. Das Greisenalter des Arundelschen Kopfes offenbart sich in den tiefen Furchen und Runzeln, die hier noch mehr um sich gegriffen haben als am anderen; das Fleisch der Wangen ist noch mehr eingefallen, die Haut noch schlaffer geworden, sie macht fast den Eindruck von Pergament. Die leeren Augenhöhlen lassen darauf schließen, daß die tief liegenden Augen von mehr als normaler Größe waren, und ihre Farbenwirkung mußte sie noch schärfer heraustreten machen. Diese lebendigen Augen geben den verfallenen Zügen den Ausdruck geistiger Frische, wie die angestrengten des Pseudoseneca den der Lebensmüdigkeit. Die Nase erinnert durch ihre Form lebhaft an die fast identische jenes Kopfes, nur ziehen sich die Runzeln stärker an sie hinan, und der Mund ist nur leicht geöffnet; am überraschendsten aber ist die Ähnlichkeit der Haarbehandlung. Bart und Haupthaar sind hier wohlgepflegt und geordnet, aber es ist nicht nur die gleiche Art der technischen Ausführung, sondern am Haupthaar entsprechen sich die Partien so genau, wie wenn sie nur in zwei verschiedenen Zuständen festgehalten seien, und man möchte auch vom Barte des Pseudoseneca sagen, er würde, wenn ihm normales Wachstum beschieden gewesen wäre, sich so entwickelt haben müssen, wie der des Arundelschen Kopfes. Wir betonen nochmals: die Ähnlichkeit beider ist keine physiognomische, sondern eine stilistische. Auf ihre Abstammung von gleichen Ahnen würde niemand raten, die vom gleichen Künstler aber hat eine starke Wahrscheinlichkeit.

[1] Walters, Cat. of the Bronces Nr. 847. Bernoulli, Jahrb. XI (1896) Tf. 1 S. 172 f. und Griech. Ikonographie I, S. 134 ff. Tf. 15.

Wir schließen der Besprechung von drei bronzenen Meisterwerken der hellenischen Porträtkunst die eines vierten aus gleichem Material und von gleichem künstlerischen Wert an, des Kopfes einer Bronzestatue, der aus demselben dem Meere entrissenen Schatz stammt, dem wir den herrlichen Jüngling von Antikythera verdanken.[1] Das Geheimnis jenes versunkenen Schiffes liegt auch über ihm. Keine Replik gibt uns Kunde, daß er einen berühmten Eigen- oder Künstlernamen getragen habe, und die Taufe, die er über sich hat ergehen lassen müssen, verdankt er einer anspruchsvoll auftretenden, aber wissenschaftlich kaum diskutierbaren Hypothese über die Herkunft jenes Schiffes; sie reicht kaum aus, ihm auch nur einen Rufnamen zu geben. Aufgefundene Bruchstücke lassen uns noch den allgemeinen Charakter der Statue, der dieser Kopf angehört hat, erkennen, und es ist zu hoffen, daß sie bald in ganzer Gestalt wieder erstehen werde; derzeit ist ihre Herstellung in allgemeinen Umrissen auf Tafel 4 der Gesamtpublikation geboten. Sie war mit einem Mantel bekleidet, der die rechte Hälfte des Oberkörpers frei ließ, der rechte Arm war vorgestreckt und wie zur Unterstützung der Rede erhoben. Wir werden in diesem Werke am ehesten wohl ein Philosophenbildnis, wenn auch im weiteren Sinne des Wortes erblicken dürfen, vielleicht auch die Ehrenstatue eines verdienten Bürgers oder Fremden. Der Kopf verrät einen Mann in den »besten Jahren« von Intelligenz und Energie, der den Träger vielleicht befähigt hat, eine angesehene Rolle unter seinen Mitbürgern zu spielen; aber mehr lassen diese Züge nicht erraten, die den zutraulichen Eindruck von Biederkeit und Wohlwollen erwecken. Es ist nichts Auffallendes in diesem Antlitz, dem gar mancher gute Bekannte ähnlich sehen wird; um so verblüffender ist die lebenswahre Auffassung und lebenswarme Wiedergabe. Nichts von charakterisierenden Elementen ist in diesen Kopf hineingetragen, und doch wirkt er so ungeheuer charakteristisch; das ist Naturalismus schlechtweg, und der Meister, der dieses Bildnis schuf, muß um dessenwillen den größten Porträtisten aller Zeiten zugezählt werden. Man spürt die Meisterschaft am sichersten in der Behandlung des Haares, das in seinem dichten und doch lockeren Gefüge, in dem scheinbar regellosen und doch nicht ungepflegten Wachstum mit wundersamer Naturtreue erscheint. Es ist nicht so betont struppig wie in dem Athletenkopf, nicht so ungeordnet wie am Pseudoseneca und doch wieder nicht so säuberlich wie an dem Arundelschen Kopfe; man kann überhaupt nichts weiter von ihm aussagen, als daß es Haar ist. Zu einer genaueren zeitlichen Bestimmung des Kopfes reicht unser Wissen nicht aus, doch werden wir den Ansatz ins dritte Jahrhundert nicht für wahrscheinlich halten, da der Realismus der früheren

[1] Svoronos, Das Athener Nationalmuseum Heft 1 Tf. 3 u. 4, S. 29 ff.

Diadochenzeit etwas anderer, mehr forcierter Art gewesen zu sein scheint. Im zweiten fände er mehr seinesgleichen, er scheint der jüngste der eben behandelten Reihe von Bronzeköpfen zu sein.

Einen sicheren Anspruch Athens haben wir hier nicht feststellen können, so sehr wir ihn auch für wahrscheinlich zu halten geneigt sein mögen. Indessen, wir besitzen doch noch in der Reihe der Porträtköpfe einen marmornen, der gleichfalls zum Herrlichsten gehört, was uns von diesem Gebiet der antiken Plastik erhalten ist, und dessen attische Herkunft schon durch seinen Fundort gesichert ist. In der ganzen langen Reihe der Porträts des attischen Nationalmuseums ist das künstlerisch wertvollste der von Crowfoot[1] in einer Studie eingehend behandelte Kopf aus pentelischem Marmor, in dem der genannte Autor das Porträt eines thrakischen Fürsten erkennen wollte, des Königs Kotys, Sohnes des Königs Raskuporis, und da in Athen auch die Basis einer Ehrenstatue dieses dem augusteischen Zeitalter angehörenden Fürsten noch die Künstlerinschrift des Antignotos trägt,[2] so ständen wir diesmal auf kunstgeschichtlich festerem Boden, zumal dieser Künstler von Plinius erwähnt wird. Indes, das Münzbildnis, das dem englischen Gelehrten zur Identifizierung gedient hat, weist doch lange nicht jene schlagende Ähnlichkeit auf, die einer solchen volle Gewißheit bieten würde. So ungemein vornehm uns dieser Kopf anmutet, ein äußeres Abzeichen, das ihn zu einem fürstlichen stempeln würde, fehlt, und der gewundene Blätterkranz im Haare scheint nach andrer Richtung zu weisen. Arndt ist geneigt an einen Priester zu denken, doch auch er anerkennt die Bedeutung des Werkes voll, er nennt es »ein herrliches griechisches Original, außerordentlich fein in Arbeit und Ausdruck, wohl aus der späteren Diadochenzeit«. In römische Zeit setzt ihn auch der Verfasser des Kataloges, doch hat es nicht an Stimmen gefehlt, die ihm am Anfang der Diadochenzeit seinen Platz anweisen möchten; wir sind daher genötigt, unser Urteil durch eine eingehende Betrachtung des Stiles zu gewinnen. Der Dargestellte steht schon im höheren Lebensalter, er mag ein guter Sechziger sein. Das Gesicht ist glatt rasiert, auch die Augenbrauen fehlen, im Anschluß an die ältere Art der idealen Auffassung, die später mehr als gelegentlich wiederkehrt. Das Wangenfleisch ist bereits eingefallen, die Haut ist schlaff, und tiefe Runzeln durchziehen die Partien zwischen Backenknochen und Mundmuskeln. Auch am Halse ist die Haut faltig geworden, dagegen die mächtige Stirn nur leicht graviert Den Gesamteindruck stört die abgebrochene Nasenspitze, aber ganz über

[1] Journal of hell. studies XVII (1897) Tf. 11 S. 321 ff. Arndt-Bruckmann, Gr. u. röm. Porträts Tf. 343/4. Kavvadias, Kat. 351.

[2] Crowfoot a. a. O. S. 322. Löwy Nr. 314/15 C. I. A. III. 1 Nr. 352/3.

raschend ist das Spiel von Licht und Schatten, das die absoluteste Meisterschaft der Marmorarbeit kündet und den Ausdruck vornehmen, nervösen Innenlebens in diesem Kopfe hervorruft. In der Behandlung der Haare offenbart sich auch hier ein glänzender Naturalismus. Die Locken des sorgsam gescheitelten Vorderhaares gleiten leicht zur Stirne herab, ihre Schmiegsamkeit ist mit starken Mitteln zum Ausdruck gebracht. Das Haar ist tief unterschnitten und löst sich von seinem Boden; einzelne Spitzen, die in die Stirne hineinfallen, sind so fein ausgearbeitet, daß sie gelegentlich abgebrochen sind und nur die Ansatzspur zurückgelassen haben. Diese Haarbehandlung allein ist schon ein sicheres Kriterium einer späteren Zeit, zu der auch die ganze Auffassung des Bildnisses führt, die in ihrer ausgeglichenen durchgeistigten Feinheit an das Ende der hellenischen Epoche zu gehören scheint. Freilich die Identifizierung mit Kotys gibt ein allzu spätes Datum. Wir würden an den Schluß des zweiten Jahrhundertes denken können, ohne jedoch den Beginn des ersten auszuschließen.

In dieser Zeit hat Athen noch einmal und zum letzten Male seinem politischen Ehrgeiz die Zügel schießen lassen. Es erlag der Versuchung, im Bündnis mit Mithridates gegen Rom in die Schranken zu treten. Der Traum war bald zu Ende geträumt und die Ernüchterung eine gründliche. Im Jahre 86 nahm Sulla nach langer Belagerung die Stadt mit Sturm. Es ward gemordet und geplündert, aber auch in dieser tiefsten Erniedrigung bewirkte der Heiligenschein, mit dem sie ihre Geschichte umgeben hatte, eine den damaligen Kriegsgebräuchen widersprechende Schonung. Sulla hat die drohende Brandfackel gelöscht. Athen blieb unversehrt, nur die Mauern des Piräus wurden für immer niedergelegt; es ward wehrlos gemacht, aber wieder einmal für frei erklärt, erhielt sogar Delos zurück, und man sorgte, daß es nicht materiell zurückging. Nun, da es politisch nichts mehr zu bedeuten hatte, nahm man es ihm nicht weiter übel, daß es sich in den Bürgerkriegen, die zur Weltmonarchie führten, regelmäßig auf die falsche Seite gestellt hatte, und überschüttete es mit Wohlwollen als Dankeszoll seiner großartigen kulturellen Leistungen. Politisch war Griechenland in Rom aufgegangen, die Römer konnten sich nun ungeniert ihrem Trieb zur hellenischen Bildung ergeben, sie brauchten ihrer Bewunderung für die geistige Größe Athens keine Schranken mehr zu setzen. Attische Künstler fanden in Rom schon zur Zeit des Polykles und seiner Söhne lohnende Aufträge; das ging nun in ununterbrochener Folge weiter; anderseits aber fanden sich römische Auftraggeber auch in den attischen Werkstätten ein. Die Fürsorge für den Schmuck der Stadt übernahmen die Römer von den Diadochen, und die andern Duodezfürsten, die sie noch bestehen ließen, ahmten dies Beispiel nach. Zum letzten Male ist diese Tradition noch in den gewaltigen Bauten Hadrians zu machtvollem monumentalen Ausdruck ge-

kommen. Das sorgsam behütete und beschützte geistige Leben Athens gedieh wohl weiter, doch litt es empfindlich unter dem Drucke derselben Macht, die seinen Bestand gerettet hatte, und unter dem seiner Vergangenheit. In der bildenden Kunst hat nur das Porträt, dem die Römer eine, ihren nationalen Traditionen angemessene Empfänglichkeit entgegenbrachten, eine lebendige Weiterentwicklung gehabt, die bis in die augusteische Zeit hinein dem Realismus des voraufgegangenen Jahrhundertes treu blieb. Sonst ist der Ehrentitel »attische Renaissance«, der dieser Zeit gemeiniglich zugelegt wird, eigentlich recht unangebracht. Und wenn man die damaligen attischen Künstler mit dem Namen »Neuattiker« bezeichnet, so erweckt das vielleicht Vorstellungen, die dem Tatbestande nicht recht entsprechen. Das Wiederaufleben der alten Kunstformen und Typen charakterisiert sie freilich, aber die originale Schöpferkraft ist erlahmt. Als Wahrzeichen jener Zeit erhebt sich heute noch der wohlerhaltene »Turm der Winde«, der als Mittelpunkt eines Platzes, auf dem ein reger Verkehr stattfand, den Neumarkt Athens schmückte, der damals in seiner Gegend entstand.[1] Dieser praktischen Zwecken dienende kleine achteckige Pavillon wird von Varro als Horologium erwähnt, es ist demnach um die Mitte des ersten Jahrhundertes anzusetzen und von Vitruv ausführlich beschrieben. Es hat dies von Andronikos Kyrrhestes, also wohl von einem Syrer errichtete Werk schon im Altertum genugsam Beachtung gefunden; gewiß nur infolge seiner praktischen Konstruktion, die wir mit einem modernen Wetterhäuschen vergleichen können. Gegen diese gehalten, ist das antike jedoch ein Kunstwerk. Das zeltförmige Dach krönte nach Vitruv ein eherner Triton, dem die Rolle einer Windfahne zufiel; mit einem Stabe in der Hand berührte er bei jeder Drehung dasjenige der acht an den Seiten angebrachten Reliefs der Windgötter, dessen momentane Herrschaft er anzuzeigen hatte. Sonnenuhren außen, eine Wasseruhr im Innern dienten dem öffentlichen Gebrauch. Die acht skulpierten Windgötter sind recht flott, aber handwerksmäßig gearbeitet und künstlerisch ziemlich geringwertig. Doch ist wenigstens eine Charakteristik der Winde versucht, und es ist nicht ohne Interesse zu bemerken, daß es sich hier um keine allgemeine Darstellung von Windgöttern handelt, sondern gerade herausgesagt, um ihre Porträts. Der Nordwind, Boreas, ist als Thraker dargestellt: sein wehendes Gewand und die Muscheltrompete, die die Wellen befehligt, deuten auf sein stürmisches Wesen; Nord-Ost, Kaikias (die Namen sind den Bildnissen beigeschrieben), schüttet aus seinem Schilde Hagelschloßen, Ost,

[1] Varro de re rustica III, 5, 17. Vitruv I, 6. 4. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Altertum I, p. 669. Judeich, Topographie v. Athen S. 332 ff. Proben der Reliefs Brunn-Bruckmann Tf. 30.

Apeliotes, ist jugendlich, bringt Ähren und Früchte, Süd-Ost, Euros, wieder alt, hüllt sich in seinen Regenmantel, Süd, Notos, ist jugendlich, sein Wasserkrug bezeichnet abermals den Regenbringer, Süd-West, Lips, hält ein Schiffsteil in der Hand als Patron der Schiffer, West, Zephyros, ist Jüngling, der aus seinem flatternden Gewand einen reichen Blumensegen herabsendet und Nord-West, Skiron, trägt eine Vase, die brennende Kohlen enthält, ist also ein kalter Wind. Es war bei dem Zweck des Gebäudes recht sinnig, wenn man dem gerade wehenden Wind das Wetter ansehen konnte, das er bringt, aber eine solche Charakteristik, so zweckentsprechend sie auch war, hat doch ihre Wurzel in der allgemeinen Kunstanschauung der Zeit, und für diese ist der Turm der Winde scharf bezeichnend, wenn es auch richtig ist, daß er als Kunstwerk keineswegs auf dem Niveau des Besten steht, was diese geschaffen haben mag. Davon besitzen wir freilich wenig, aber alles was wir besitzen, trägt doch mindestens das Gepräge größerer technischer Feinheit und zeigt neben der charakterisierenden Kraft doch auch einen erlesenen Geschmack. Athen war im ersten Jahrhundert zu einem großen Kunstmarkt geworden, und wir haben wenigstens eine bestimmte Nachricht, die uns sagt, daß damals die Kunstausstellungen, die schon früh zu den Festspielzeiten in Olympia und Delphi stattfanden, auch hier an großen Festtagen abgehalten wurden, und daß ihnen, nicht wie einst ein agonistischer Charakter, sondern ein merkantiler anhaftete. Es ist die Angabe des Plinius (35, 125), L. Lucullus habe an den Dionysien zu Athen eine Kopie nach dem berühmten Bilde der Kranzwinderin von Pausias um zwei Talente gekauft, und das ist um so interessanter, als das Original das eines Meisters der sikyonischen Schule war. Wir können das Datum jenes Kaufes noch genauer bestimmen, denn Lucullus war von Sulla im Jahre 84 als Quästor in Athen zurückgelassen. Ob er dort seine Freundschaft mit einem der besten Künstler seiner Zeit, mit Arkesilaos geschlossen hat, wissen wir nicht, ebensowenig, ob ihn dieser bei seinen damaligen Kunstankäufen mit seinem Rate unterstützt hat. Auch Sulla hat damals von Athen Kunstwerke mitgenommen, besonders das berühmte Kentaurenfamilienbild von Zeuxis, das auf diesem Transport seinen Untergang gefunden hat. Glücklicherweise war es damals, und vielleicht sogar aus Anlaß der Entführung, bereits kopiert, und Lukians Beschreibung dieser in Athen befindlichen Kopie hat uns eine Vorstellung des Meisterwerkes ermöglicht, deren wir bereits dankbar gedacht haben. Der Kunsthandel ist aus den Bedürfnissen der Diadochenzeit heraus entstanden, er hat sich aber damals ganz auf Erwerbung von Originalwerken beschränkt, und gerade der Bilderhandel hatte schon früh, wie bei der leichten Versendbarkeit natürlich, eine große Ausdehnung gewonnen. Nur wo Hindernisse zwingender Natur waren, wird man damals zu Kopien gegriffen haben, wie uns die

delphische Urkunde von den dort im Auftrag des Königs Attalos tätigen Malern gelehrt hat.[1] Nun jedoch hat sich der Kreis der Kunstsammler erweitert, und das Zusammenströmen von Kunstschätzen in Rom, die nicht allzuoft in Privatbesitz verbleiben konnten, da sie meist im Triumph ihren Einzug dort hielten, hat Kunstliebhaber gezeitigt, einige von der Sorte des Verres; aber bescheidene und rein künstlerische Absichten haben zum ersten Male jene vervielfältigende Kunst ins Leben gerufen, deren recht verschiedenartige Werke unsere Museen füllen. Auch an den beginnenden statuarischen Kopien hat Athen seinen reichen Anteil. Attische Künstlernamen sind auf Kopien berühmter alter Werke weitaus die häufigsten, so daß es fast den Anschein hat, als ob die attische Fabriksmarke ihnen einen besonderen Wert verliehen habe. Dabei wird ebenso wie auf dem Gebiet der Malerei kein Unterschied zwischen den Meisterwerken einheimischen und nicht attischen Ursprunges gemacht. Athen hat sich auch in diesem Punkte als Vertreter des panhellenischen Gedankens gefühlt. Polyklets Doryphoros haben wir in der bronzenen Hermenbüste des Atheners Apollonios wieder erkannt, eine zweifellos von attischer Hand stammende Marmorkopie seines Diadumenos hat sich in Delos gefunden; es ist vielleicht die älteste aller uns erhaltenen Nachbildungen antiker Meisterwerke. Von Lysipps berühmter Athletenstatue, dem Jüngling, der sich den Schuh aufnestelt, hat sich auf die attische Akropolis eine unvollendete Nachbildung verirrt.

Auch auf dem Gebiet des Kunsthandwerkes hat Athen eine lebhafte Verbindung mit der römischen Welt der Kunstfreunde und Gönner unterhalten. Goldschmiedearbeiten, vor allem Silbergefäße hat der römische Kunstmarkt wohl von anders her bezogen, damit haben ihn der Orient und Alexandrien versorgt; aber eine stattliche Industrie von Marmorgefäßen, die an die alte keramische Produktion und ihren italischen Export erinnern, von Marmoraltären und Putealen ward nun ins Leben gerufen, die mit ihren Produkten die römischen Villen und Paläste zu versorgen hatte. Aus Ciceros Briefen lernen wir das dringende Bedürfnis nach plastischem Schmuck für Landhäuser der vornehmen Römer drastisch kennen, und für die Gartenzier sind diese dekorativen Werke wohl passend. Drei prächtig geschmückte Gefäße tragen auch Künstlerinschriften. Es sind die Meister Salpion, Pontios und Sosibios,[2] die sich sämtlich als Athener bezeichnen und ihre in Italien gefundenen Werke dahin exportiert haben. Sie mögen noch dieser Zeit zugehören, aber die Produktion, deren Reigen sie eröffnen, erstreckt sich bis in die späte Kaiserzeit und zeigt den Anschluß an die überkommene Typik recht deutlich. Wir haben anläßlich der Be-

[1] Fränkel, Jahrb. VI (1891) S. 49 ff.
[2] Löwy Nr. 338—40.

handlung des attischen Dreifigurenreliefs einer solchen neuattischen Umbildung gedacht und sind der myronischen Marsyasgruppe auf dem Finlaykrater bereits begegnet; auch für den Ostgiebel des Parthenon haben wir das Madrider Puteal bereits in Anspruch genommen. Die Quellenforschung nach den Vorbildern dieser Reliefkompositionen hat schon manches schöne Resultat gezeitigt, aber als selbständige Kunstwerke verdienen sie kaum eine breitere Behandlung.[1] Das Interesse an ihnen liegt hauptsächlich darin, daß sie den Einfluß attischen Geschmackes in Rom recht deutlich zeigen. Dieser Einfluß ist schon mit der ausgebreiteten Tätigkeit der Familie des Polykles in Rom recht wirksam geworden, und alle Anzeichen scheinen darauf hinzudeuten, daß er damals geradezu der herrschende wurde und es auf lange Zeit geblieben ist. Wir begegnen im Rom des ersten Jahrhunderts neben den wenigen Künstlern italischen Ursprunges nur Attikern; allerdings erscheint gerade der bedeutendste und einflußreichste dieser Zeit, Arkesilaos, ohne Angabe seiner Heimat.[2] Wir haben des Hausgenossen und Freundes des L. Lucullus bereits erwähnt, und wenn wir in ihm einen Athener vermuten, so befinden wir uns in Übereinstimmung mit manchem Forscher; es spricht eine starke Wahrscheinlichkeit für diese Annahme. Er bietet uns zugleich die Bürgschaft, daß künstlerische Schaffenskraft damals doch noch vorhanden war, und nicht der ganze Kunstbetrieb im Kopieren aufging, eine Tätigkeit, die doch endlich den Anspruch verwirkt haben sollte, als »neuattisch« zu gelten. Die Überlieferung drückt das in ihrer Weise recht drastisch aus durch die Angabe, der Meister habe seine Skizzen den ausführenden Künstlern zu einem höheren Preise überlassen, als sonst für ausgeführte Kunstwerke anderer gezahlt zu werden pflegte. Als Beispiel hierfür erzählt Plinius, Arkesilaos habe einem römischen Ritter Octavius, der in Toreutik dilettierte, ein Modell eines Kraters aus Gips für ein Talent verkauft.[3] Dieser Autor hat seine Nachrichten über Arkesilaos von dessen Zeitgenossen Varro übernommen, von dem er zweimal berichtet, er habe diesem Künstler höchstes Lob zuteil werden lassen. Das wird recht begreiflich durch die Nachricht, daß Varro selbst ein Originalwerk des Meisters besaß, das nach der erhaltenen Beschreibung äußerst gefällig ausgesehen haben muß. Es war eine Marmorlöwin, von Eroten umspielt, die mit dem mächtigen Tiere seltsamen Schabernack trieben. Ein Paar hielt es an der Leine fest, ein andres legte ihm Schuhe um, die wie unsere Hufeisen wirken sollten, und wieder eines müht sich, ihm aus einem Horn den

[1] Hauser, Die neuattischen Reliefs. Stuttgart 1889.

[2] Overbeck, Schriftqu. Nr. 2268—70. Robert in Pauly-Wissowa, Realenz. »Arkesilaos« Nr. 26. Urlichs »Arkesilaos« Nr. 19. Wagnersches Programm, Würzburg 1887.

[3] Pernice, Jahreshefte VII (1904) S. 178.

Trank einzuflößen; es war »alles aus einem Stein«. Der Sinn der stets verkannten Darstellung ist die Vorbereitung zum Ausritt. Das Tier wird ausgerüstet und gestärkt; sobald alles fertig ist, und die lustigen Reiter aufgesessen sind, werden die Zügel gelockert, und nun beginnt der wilde Ritt. Einen Nachklang dieser originellen Idee haben wir noch auf einem Silberbecher aus Bosco-Reale,[1] und das Thema Eroten, die mit Löwen oder Panthern ihr Spiel treiben, findet sich in den pompejanischen Wandgemälden und in einem Mosaik aus Porto d'Anzio, aber leider nichts, was die gewiß reizvolle Komposition des Meisters auch nur annähernd wiedergäbe. Man hat bei dieser Darstellung an den Nil gedacht, und wir haben anläßlich der Behandlung der vatikanischen Statue eine Reihe von Analogien erwähnt, die eine große Gestalt in der Umrahmung von kleinen sie umspielenden zeigen. So ganz originell ist also der künstlerische Gedanke hier nicht mehr, doch wird er in geistreicher Weise variiert, und die kleinen Eroten haben die Heinzelmännchenrolle behalten. Das Eigenartige in dieser Gruppe ist die zurückgehaltene Energie, die in ihr steckt. Während die übrigen Beispiele die Ruhelage der großen Gestalt zur Vorbedingung haben, ist die Lage hier eine nur momentane, und der Beschauer erwartet mit Spannung den seltsamen Löwenritt, der im nächsten Augenblick losgehen soll, dessen Ausführung jedoch der Meister klugerweise der Phantasie überläßt. Nun strahlt aber dieses Kunstwerk sein Licht auch auf ein anderes der plastischen Werke des Arkesilaos, Kentauren, die »Nymphen« auf ihren Rücken tragen, von dem wir durch Plinius die Kunde haben, daß es sich in der berühmten Sammlung des Asinius Pollio befand, auf die wir gelegentlich zurückkommen werden: Es ist eigentlich seltsam, der Kentaur gehört bekanntlich zu dem ältesten Typenvorrat der hellenischen Kunst, und in wie mannigfachen Situationen er dargestellt wurde, haben wir gelegentlich kennen gelernt. In seinen alten Tagen ist er in den bakchischen Thiasos eingetreten, aber der so naheliegende Gedanke, ihn als Reittier zu verwenden, scheint doch den Meister des Löwenrittes zum Autor zu haben. Man wird hier wohl nur an ein Kentaurenpaar denken, wie es das noch zu behandelnde allbekannte des kapitolinischen Museums ist; auch hier wird wie in jenen das erotische Element deutlich zutage getreten sein, das ja auch in der Gruppe des Varro den Ton angibt. Ob die holden Reiterinnen ihre galanten Träger so tyrannisch behandelt haben, wie die Thyrsosschwingerin auf dem pompejanischen Gemälde, Helbig Nr. 499, oder so zart, wie das bekränzte Mädchen Nr. 503, entzieht sich unserer Kunde, möglich wäre es, daß sie in diesem Punkte sich ebenso unterscheiden, wie an den pompejanischen Bildern und

[1] Mon. Piot V (1897) Tf. VI, 2. Collignon II, S. 690 Abb. 360.

dem kapitolinischen Figurenpaar, und das ist um so wahrscheinlicher, als die Wandgemälde der kampanischen Stadt doch wohl von dem plastischen Meisterwerk des Arkesilaos abstammen, wenn sie es auch kaum mehr als annähernd wiedergeben mögen. Arkesilaos erscheint in diesen beiden Werken vor allem als ein Meister von auserlesenem Geschmack und besonderer Feinheit. Von diesem Gesichtspunkte aus wird sowohl sein Einfluß auf die Künstlerkreise und die der Dilettanten, der sich in der Schätzung seiner Vorlagen ausspricht, begreiflich, wie auch das innige Verhältnis, das ihn mit Lucullus verband, dessen guter Geschmack sich wohl nicht bloß auf das kulinarische Gebiet beschränkt haben wird, von dem die Kunde sein Andenken noch heute lebendig erhält. Nach dem Tode seines Gönners (um 55 v. Chr.) sehen wir Arkesilaos für einen Augenblick auch im Dienste des damaligen Diktators und Herrschers Cäsar, der im Jahre 46 den Tempel der Stammutter seines Geschlechtes, der Aphrodite Genitrix, weihte und darin das bei Arkesilaos bestellte Götterbild, noch bevor es völlig ausgeführt war, aufstellte, was erst nach der in Eile vollzogenen Weihung geschehen konnte. Bei einem zweiten Götterbilde, von dem wir hören, kam es auch dazu nicht. Der Besteller war Lucullus; es kann nur der Sohn seines Gönners gewesen sein, welcher mit erreichter Mündigkeit dem Künstler, der noch sein Hausgenosse geblieben sein wird, ein gleich gnädiger Beschützer sein wollte. Die Summe, die er für die herzustellende Statue der Glücksgöttin widmete, wird in unseren Pliniushandschriften, wie es scheint, zu niedrig angegeben, sie muß ungewöhnlich hoch gewesen sein,[1] sollte ihre Erwähnung einen Sinn haben. Die Vollendung erlebte der Stifter nicht, der in der Schlacht bei Philippi (42 v. Chr.) fiel, und auch den Meister ereilte der Tod früher. Es scheint, als ob er den vollen Niedergang des Hauses seines Gönners, dessen Kunstschätze mit seinem Gesamtvermögen konfisziert wurden, nicht überlebt habe.

Wir sind hinsichtlich der beiden Götterbilder des Arkesilaos aufs Raten angewiesen. Für die Aphrodite Cäsars hat man von diesem Recht genugsam Gebrauch gemacht, ohne zu einem überzeugend sicheren Resultate gekommen zu sein, aber auch über die Art, wie Arkesilaos sich die Glücksgöttin vorgestellt haben mag, lassen sich Vermutungen vorbringen. Indessen, es erscheint uns fraglich, ob den Meister seine reiche Erfindungsgabe doch nicht als Götterbildner im Stich gelassen hat; vielleicht hat er sich damit begnügt, sich an bewährte Vorbilder anzuschließen, die er in freier und sicherlich geschmackvoller Art variiert haben mag. Jeden-

[1] Urlichs a. a. O. S. 6. Die von Detlefsen aus HS $\overline{\text{LX}}$ (etwa 10800 Mark) in HS $\overline{\text{X}}$ (178000 Mark) geänderte handschriftliche Lesung hat auch Mayhoff beibehalten »der hohe Preis von 60 Sesterzen« bei Robert ist ein ähnlicher Flüchtigkeitsfehler, wie der oben bei Aristodemos nachgewiesene.

falls fehlt in unserer monumentalen Überlieferung eine Aphrodite-Neuschöpfung, die wir dieser Zeit zuteilen können, wohl aber ist an Umbildung alter Typen kein Mangel, die auf Münzen mit der Umschrift als Venus Genitrix erscheinen.

Neben Arkesilaos genannt zu werden, scheint der Meister des berühmten »Torso vom Belvedere«, Apollonios, Sohn Nestors aus Athen, Anspruch zu haben,[1] da er den Zügen seiner Inschrift nach der gleichen Zeit angehören mag, und wenn die immerhin nicht unwahrscheinliche Kombination stichhaltig ist, die ihn mit dem gleichnamigen Meister des vermutlich von Sulla geweihten chryselephantinen Kultbildes des kapitolinischen Jupiter identifiziert, so wächst sein Anspruch um ein Bedeutendes. Wir erfahren freilich über den Meister dieses Bildes nichts weiter, als daß auch er den Namen Apollonios getragen habe, und man könnte auch an einen andern attischen Meister dieses Namens, an den Sohn des Archias, den Marathonier, denken. Aber es ist jedenfalls eine wichtige Erkenntnis, die wir jener Nachricht verdanken, und die einen Zug zum kunstgeschichtlichen Bilde dieser Zeit beiträgt, daß damals ein offenbar attischer Meister die so wichtige römische Kultstatue geschaffen hat. Wie sie ausgesehen hat, wissen wir nicht, doch läßt sich bestimmt vermuten, dieser kapitolinische Jupiter werde einem hellenischen Zeusbild ähnlich gesehen haben, und schon das Material läßt an eine freie Variation des olympischen Zeus denken, der einem attischen Künstler dieser Zeit als kanonisches Vorbild gelten konnte. Was die Hypothese, Apollonios, Sohn des Nestor, sei der Meister des kapitolinischen Goldelfenbeinbildes gewesen, zu einer so ansprechenden macht, ist die Vordatierung, die sie dem Ruhm des Meisters des Torso vom Belvedere gewährt; das moderne Werturteil wird damit schon in die Zeit, da das Werk entstanden ist, versetzt. Das trägt vielleicht dazu bei, das Mißtrauen gegen diese Hypothese rege zu machen, aber alles in allem darf man sie doch als recht wahrscheinlich betrachten.

Dem Ruhm des Torso vom Belvedere[2] ist sein Erhaltungszustand durch den starken Reiz, den er der nachschaffenden Phantasie gewährt, recht zuträglich geworden, vielleicht in gleichem Maße, wie der Aphrodite von Melos das Fehlen ihrer Arme zu statten kam. Aber hier häufen sich die Probleme: die Restaurierungsfrage greift tiefer in das Werk ein und ist nicht so äußerlicher Art wie dort; vor allem verlangt die Frage, wen es darstellt, eine Antwort; das so überaus lebendige Muskelspiel des Torso regt die Erwägung an, in welchem Moment der Dargestellte erfaßt sei. Das Bildwerk

[1] Die Literatur über diesen Meister bei Robert in Pauly-Wissowa, Apollonios Nr. 122.

[2] Helbig, Führer I², Nr. 130. Brunn-Bruckmann Tf. 240. Collignon II, S. 632 Abb. 332.

gehört zu unserem ältesten Antikenbesitz; die lange geglaubte Fundnachricht, es sei im Bereiche des Theaters des Pompejus zutage gekommen und habe einst zu dessen Statuenschmuck gehört, hat sich als falsch erwiesen.[1] Es war schon im Beginne der dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhundertes im Besitze der Colonna und fand erst ein Jahrhundert später seinen Weg in das Belvedere des Vatikans, gerade infolge der außerordentlichen Hochschätzung, die ihm die Kunst der Renaissance zuteil werden ließ. Die begeisterte Bewunderung Michelangelos ist sein erster Ruhmestitel geworden. Damals aber haben die Probleme, mit denen die moderne Archäologie sich müht, kaum als solche gegolten. Der Torso wird immer kurzweg als Heraklestorso angeführt, eine Bezeichnung, die erst durch eine ihm gewidmete Spezialarbeit Bruno Sauers schwankend geworden ist.[2] Er machte aus ihm einen verliebten Polyphem, wozu ihn die Beobachtung führte, daß das bisher unbesehen als Löwenhaut angenommene Tierfell, das über den Sitz gebreitet ist, nach dem auf dem linken Oberschenkel aufliegenden Kopfstücke ein Pantherfell sein müsse. Die volle Richtigkeit dieser Beobachtung vorausgesetzt, wäre die Deutung auf Herakles allerdings schlechtweg unmöglich, aber keineswegs erscheint damit der Vorschlag Sauers als geeigneter Ersatz. Seine Rekonstruktion gibt dem verliebten Riesen eine seltsam gezwungene Haltung, und von dem ungeschlachten Wesen, das für seine Darstellung obligat ist, findet sich sowohl im Torso als in dieser seiner Ergänzung kein Zug. Freilich hat es mit den Rekonstruktionsversuchen beim Torso von Belvedere seine gewaltigen Schwierigkeiten, ob man ihn nun wie den Herakles Epitrapezios des Lysippos mit Keule und Becher, oder ähnlich dem tarentinischen Koloß das Haupt in die Hand gestützt, oder als Leierspieler seine Siege feiernd gefaßt hat; aber auf dem Boden der Sauerschen Hypothese ist die Rekonstruktion schlechterdings undurchführbar. Nun hat auch Petersen[3] die Beobachtung Sauers für nicht gesichert, dagegen den Glauben an die alte Löwenhaut mindestens nicht als ausgeschlossen erklärt, und damit erscheint die nun einmal im Wesen des Werkes so wohlbegründete Annahme eines ausruhenden Herakles wieder unausweichlich. Freilich eine Kopie eines uns bekannten Werkes ist es nicht, aber es wäre nicht ausgeschlossen, daß dieses lysippische Lieblingsthema von seinem Meister noch in einer anderen, uns bisher unbekannten Verbindung dargestellt gewesen sein könnte, oder daß ein solches seiner Schule entstammte und hier vorläge. Dann würden wir in Apollonios, Nestors Sohn, einen richtigen »Neuattiker« haben, wie in dem Sohn des Archias oder dem Meister Glykon,

---

[1] Löwy, Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst 1888 S. 74 ff.

[2] B. Sauer, Der Torso vom Belvedere, Gießen 1894.

[3] Festschrift für Benndorf S. 135 ff.

und in dem Werke die Kopie eines alten Meisterwerkes, in dem einige Forscher phidiassche Anklänge vernehmen wollten. Der letzte Rekonstruktionsversuch Petersens bringt den Torso allerdings in die Nähe des lysippischen Themas, wie es im Tarentiner Koloß seinen Ausdruck gefunden hat. Er läßt ihm übereinstimmend mit Sauer die Keule außen am linken Bein, wo sie von der rechten Hand gefaßt wird, und ergänzt den linken Arm als auf der Rechten ruhend aufgelegt; der nach aufwärts gewendete Kopf soll die Klage des Helden über sein mühseliges Werk zum Ausdruck bringen. Damit knüpft dieser neueste Versuch, der viel für sich zu haben scheint, eigentlich wieder an die alte Auffassung des Werkes an, und der »ausruhende Herakles« ist wieder einmal zu Ehren gekommen. An eine endgültige Lösung des Rätsels ist ohne neue monumentale Hilfe kaum zu denken, aber für die stilistische Erkenntnis des Werkes scheint bereits viel getan zu sein. Allerdings ist seine enthusiastische Beurteilung jetzt einer kühleren Stimmung gewichen, und gelegentlich, wie zur Sühne des alten Überschwanges, auch manch hartes Wort über ihn gefallen. Doch nicht eine Stellungnahme zu den verschiedenartigen Werturteilen kann derzeit noch Aufgabe der Forschung sein. Sie erledigen sich fast von selbst mit der Lösung der Meisterfrage. Die Inschrift gibt uns hier keinen sicheren Halt, wir müßten sonst den Herakles des Glykon und den Hermes des Kleomenes, die Athene des Antiochos, wie so manches andere Werk, dessen Abbildung das »neuattische« Kapitel unserer Handbücher schmückt, für kunstgeschichtlich ernst nehmen. Wir haben vielmehr aus der Formengebung des Torso selbst zu erschließen, ob er die Kopie eines großen und vielgefeierten alten Meisterwerkes, oder ob er die Schöpfung des Künstlers ist, den wir erst aus dessen Inschrift kennen gelernt haben. Ein auffälliges Moment ist der völlige Mangel an Wiederholungen, der sich in jenen erwähnten Fällen durchaus nicht findet und gegen die Annahme der Gleichartigkeit spricht. Wenn vor dem Torso der Name Lysippos immer wieder erklingt, so ist es vor allem das Thema der Darstellung, das diese Erinnerung wachruft. Eine starke stilistische Ähnlichkeit mit lysippischer Formenauffassung ist hier aber nicht fühlbar. Die meisterhafte Behandlung des anatomischen Details geht weit über alles, was in der Zeit vor und unmittelbar nach Alexander erreicht war. Es ist ein ganz intimes Verständnis des Muskellebens in diesem Leibe, wie es erst eine Zeit besitzen konnte, die den Naturalismus der Barocke hinter sich hatte. Dies Verständnis offenbart sich auch in einer Kühnheit der Bewegung, die eine ganz andere Raumanschauung als diejenige Lysipps verrät. Die Biegung des Oberleibes ist hier mit einer kräftigen Drehung verbunden, die ihn in eine andere Fläche bringt, während der erhobene Kopf durch seine starke Wendung zwar die gleiche Richtung, aber in eine andere Ebene zu stehen

kommt. Wir haben dieses Problem der Torsion in einer etwas anderen Art, aber in geradezu prinzipieller Stärke an jenen Gestaltungen zuerst konstatieren können, die wir dem Meister Polykles und seiner Schule zuschrieben, und der attische Meister Apollonios knüpft somit an attische Traditionen an, deren hohe plastische Bedeutung wir bereits genugsam erläutert haben. Der Torso vom Belvedere ist demnach ein Originalwerk der attischen Kunst des ersten Jahrhunderts, und die Vermutung, in Apollonios, dem Sohne des Nestor, den Schöpfer des römischen Jupiterbildes vom Kapitol zu erkennen, wird dadurch um vieles wahrscheinlicher. Es ist uns freilich anders mit ihm ergangen, wie mit seinem Zeitgenossen Arkesilaos, von dem uns die literarische Überlieferung so viel erzählt. Der ward die Kunde von Apollonios nur mühsam entrissen, aber wir besitzen ein Werk seiner Hand, das, wenn auch in arger Zerstörung, seinen Ruhm noch weit lauter kündet. Daß es ein Spätling griechischer Kunst ist, läßt sich freilich nicht leugnen. Als diese Erkenntnis aufzudämmern begann, da sank die ihm einst gewidmete Bewunderung rapid; doch ist es wohl endlich angebracht, mit dem Doktrinarismus zu brechen, der jene Periode für eine Zeit des Verfalles hält.

Sechstes Kapitel

Die rhodische Kunst der späteren Diadochenzeit

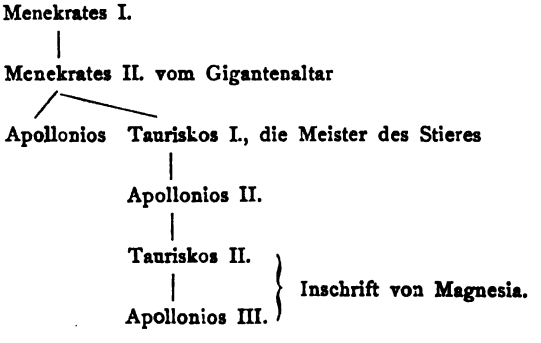
Wir haben die Entwicklung der hellenistischen Kunst auf kleinasiatischem Boden bis zu dem Zeitpunkte verfolgt, wo Roms vorherrschender Einfluß auf politischem Gebiete die Schicksale der griechischen Welt in ganz neue Bahnen lenkte und den Übergang der bei dem Zerfall des Weltreiches Alexanders des Großen entstandenen Kleinstaaten in ein römisches Weltreich vorbereitete. Als das Epochenjahr dieser Wandlung gilt das Jahr der Zerstörung Korinths (146) durch Mummius, ein Ereignis, das mit Flammenzeichen die neue Weltordnung verkünden sollte. Griechenland geriet in ein völliges Abhängigkeitsverhältnis zu Rom, wie das bereits mit Makedonien geschehen war, und wenn es auch noch nicht zu völliger Einverleibung gekommen ist, und die nationale Reaktion gelegentlich wieder, allerdings vergeblich, ihr Haupt erhob, so war es doch mit dem staatlichen Eigenleben für immer vorbei. Das Ende des makedonischen Krieges hat auch auf die Verhältnisse Kleinasiens gewirkt; Rhodos und Pergamon waren in ihrer Treue gegen Rom wankend geworden und hatten Grund genug, ihre unkluge Politik zu bereuen. Doch ging Rom noch glimpflich mit beiden Freunden um. In Pergamon fand es dann eine treue Stütze seiner asiatischen Politik, bis sich das Unvermeidliche friedlich und freundlich von selbst einstellte. Attalos III. hatte in Ermangelung eines legitimen Nachfolgers Rom als Erben seines Staates eingesetzt. Nach seinem Tode 133 und einer kurzen kriegerischen Auseinandersetzung mit dem illegitimen Bruder war die Provinz Asia eine Tatsache, die allerdings noch recht weitreichende Konsequenzen zutage gefördert hat. Ob der Hof der Attaliden unter seinem letzten Fürsten für die Kunst noch von irgendwelcher Bedeutung gewesen ist, mag fraglich sein, wenn auch dieser unfähige Regent nebenbei Dilettant im Modellieren war; jedenfalls ist das Ende desselben noch von dem Glanze der großen Kunstepoche unter Eumenes dem Zweiten bestrahlt. Aber war vielleicht für die Geschicke der Künstler der Fall des kunst-

sinnigen Fürstenhauses nicht gleichgültig, auf die der Kunst hat er keinen hemmenden Einfluß genommen, eher noch einen fördernden, denn die römischen Großen waren recht kunstfreundlich gesinnt, oft weit mehr als es ihren hellenischen Untergebenen recht sein mochte, und die Hellenenstädte genossen jede Förderung, die ihnen Rom angedeihen lassen konnte. Wir haben schon früher gesehen, daß es Rhodos war, das auf dem Gebiete der Kunst die Führung hatte, und wenn auch seine politische und Handelsstellung im zweiten Jahrhunderte eine starke Einbuße erlitt, so hat es doch noch eine lang andauernde Zeit der Blüte gehabt. Rom entzog den Rhodiern zur Strafe für ihr zweideutiges Verhalten im Kriege gegen Perseus den Landbesitz in Kleinasien, den es ihnen für ihre Dienste im Kriege gegen Philipp V. und Antiochos zugesprochen hatte. Delos, über das es ein seiner Stellung im ägäischen Meere entsprechendes Patronat ausgeübt hatte, wurde zum Freihafen erklärt und nahm einen Aufschwung, der den rhodischen Handelsinteressen abträglich ward. Aber es ist doch recht bezeichnend, daß die Rhodier, als ihnen durch den Einfluß des alten Cato Verzeihung und durch den des Tiberius Gracchus die Aufnahme unter die Bundesgenossen zuteil wurde (164), nichts eiligeres zu tun hatten, als zu Ehren des neuen Verbündeten einen dreißig Ellen hohen Koloß des »Populus Romanus« in ihr Athenaheiligtum zu stiften.[1] Ihr Genosse im Unglück, Eumenes von Pergamon, hat auch damals treu zu ihnen gehalten. Eine wahrhaft königliche Kornspende widmete er, um aus ihrem Ertrage die Hochschule von Rhodos mit genügenden Mitteln zu versehen, und begann dort den Bau eines marmornen Theaters, den erst sein Nachfolger vollendet hat. Auch die Freundschaftsbezeugungen des Ägypterkönigs dauern fort. Welche Anziehungskraft Rhodos für die kleinasiatischen Künstler hatte, haben wir bereits an dem Beispiele des Meisters Boethos von Chalkedon gesehen. Neben diesem Künstler auf einem der Kleinkunst nahestehenden Gebiet haben wir bei Besprechung der Künstlernamen auf dem pergamenischen Gigantenkampffries der Namen jener beiden Meister gedacht, die das gewaltigste plastische Kolossalwerk zu Rhodos schufen, das unser Antikenvorrat noch enthält (ob im Original oder Nachbildung wird freilich noch zu erörtern sein): die unter dem Namen des farnesischen Stieres allbekannte Gruppe des Apollonios und Tauriskos aus Tralles. Die Nachricht des Plinius (36. 33) über dieses Werk besagt zunächst, daß es aus Rhodos nach Rom in die Sammlung des Asinius Pollio kam, unter deren Glanzstücken: Zethos Amphion, Dirke und der Stier nebst der Fessel, »alles aus einem Stein«, er es anführt. Die Künstler Apollonios und Tauriskos hätten einen Wettstreit der Väter um sich arrangiert, indem sie sich

[1] Polybios 31. 4.

als Söhne des Menekrates erklärten, während doch ihr rechter Vater Artemidoros war, d. h. sie wären adoptiert worden, und gewiß war dieser Adoptivvater ein Künstler. Daß sie aus Tralles stammen, erfahren wir dadurch, daß Plinius zuvor noch ein Werk, die Hermeroten des Tauriskos, anführt, den er, damit man ihn nicht mit einem Goldschmied gleichen Namens verwechsle, als Trallianer bezeichnet. Nun ist aber auch eine Inschrift im Theater von Magnesia am Mäander gefunden worden, in der sich ein Künstler Apollonios, Sohn des Tauriskos aus Tralles, nennt.[1] Fest datierbar ist sie leider nicht, doch mag sie noch an das Ende des ersten vorchristlichen Jahrhundertes gehören. Immerhin ist diese Inschrift ein willkommenes Zeugnis, daß auch die Meister des »Stieres« einem blühenden Künstlergeschlecht angehört haben, wenn wir auch dessen Verzweigung leider nicht genauer verfolgen können. Wir möchten fast annehmen, daß der Menekrates, mit dem der Stammbaum für uns ansetzt, jener Menekrates, Sohn des Menekrates, sei, der unter den Meistern des Pergamener Altars erscheint. Das weist in die sechziger Jahre des zweiten Jahrhundertes, und die Adoptivsöhne würden dann ihr Hauptwerk wohl in der zweiten Hälfte desselben, aber nicht gar lange nach der Mitte geschaffen haben, ungefähr um 130. Sicher ist dieser Ansatz freilich nicht, das Dunkel, das über der kunstgeschichtlichen Entwicklung der Diadochenzeit lagert, läßt ihn jedoch keineswegs unmöglich erscheinen. Die Inschrift von Tralles hilft hier nicht viel. Die beiden Stemmata, die Hiller v. Gärtringen zur Wahl stellt, sind unter dieser Voraussetzung nicht haltbar. Der Apollonios, Sohn des Tauriskos, kann weder der Sohn des einen der beiden Meister des Stieres, noch der Enkel des anderen sein. Erst in der dritten Generation als Urenkel des Tauriskos I. könnte er Platz finden, und dann hätten wir allerdings den normalen Fall, daß bei dem Wechsel der Namen in der Generationsfolge der Enkel jedesmal den des Großvaters trägt. Damit wäre der Einklang der beiden inschriftlichen

[1] Athener Mitt. XIX (1894) S. 37 ff. (Hiller v. Gärtringen). Diesen beiden auf S. 40 zur Auswahl gestellten Stemmata gegenüber würde unseres sein:



Zeugnisse hergestellt; ob aber die Hypothesen, mit denen er zu gewinnen war, sich als tragfähig erweisen werden, ist derzeit noch fraglich; jedenfalls hat auch die stilistische Würdigung des erhaltenen Werkes dabei mitzusprechen. Die Gruppe des »Toro Farnese«,[1] wurde im Jahre 1546 oder 1547 unter dem Pontifikate Paul III. (Alexander Farnese) in den Thermen des Caracalla gefunden, wo sie das Zentrum des Hauptsaales einnahm, während in zwei Wandnischen die Kolosse des Herakles Farnese und der Flora Farnese standen, die jetzt in Neapel mit dem »Toro« wieder vereinigt sind. Die Gruppe kam zunächst mit ihren Gefährten in den Garten des damals neu erbauten Palazzo Farnese, freilich in recht trümmerhaftem Zustand. Nach Michelangelos Rat sollte sie als Monumentalbrunnen daselbst aufgestellt werden, und daher mag die Durchlöcherung der Basis stammen, die kaum auf die Antike zurückgehen wird. Die Ergänzung wurde von Gianbatista Bianchi, »aus der Sippschaft Guglielmo della Portas«, ausgeführt. Im Jahre 1786 kam die Gruppe nach Neapel, wo sie vor ihrer endgültigen Versetzung ins Museum noch eine Zeitlang die Promenade der Villa Reale geziert hat. Der Drang nach landschaftlicher Umgebung hat sich auch in diesem Stadium ihrer Wanderfahrt Luft gemacht.

Die modernen Zutaten, die für die Wiederaufrichtung des Werkes vonnöten waren, sind sehr bedeutend und ihre durchaus unzulängliche Ausführung hat dessen Charakter schwer beeinträchtigt. Von der Dirke ist nur der Unterkörper antik, alles andere vom Nabel aufwärts modern; damit ist gerade jene Gestalt, deren Bindung als die allerdirekteste dargestellt werden mußte, so lose geworden, daß durch ihr Herausfallen für den Eindruck der in Vollzug begriffenen Exekution jedes zwingende Moment fehlt. Wie anders das im Original war, lehrt neben anderen Darstellungen desselben mythischen Ereignisses vor allem der Neapler Cameo.[2] Hier ist der Strick bereits um den Oberleib der Dirke geschlungen, und Zethos, der seinen Caracallakopf dem Ergänzer verdankt, zog nicht mit beiden Händen am Seil, sondern packte Dirke mit der Linken am Haar, um sie, die sich Gnade flehend an den milder gesinnten Amphion zu klammern versucht, wegzureißen; ein Zug der nicht nur den die Gruppe durchziehenden Affekt auf das Höchste steigert, sondern auch die andersgestimmten Gemüter der beiden Brüder ganz im Stile dieser Zeit hervorhebt, ohne doch daraus für

[1] Die ältere Literatur bei Friederichs-Wolters Nr. 1402. Brunn-Bruckmann Tf. 367. Collignon II, S. 532 Abb. 277. Kunstg. in Bildern I, 72. 5. Die jüngste treffliche Arbeit von Studniczka: Der Farnesische Stier und die Dirkegruppe des Apollonios und Tauriskos, ein Brief an G. Treu zu seinem 60. Geburtstag. Zeitschr. für bild. Kunst Nr. 4, XIV, findet im Text ihre Würdigung.

[2] Zuletzt abgeb. bei Studniczka Titelblatt und Abb. 12 (Anm. 2).

ihr Zusammenwirken Konsequenzen zu ziehen, die innerhalb des gegebenen Mythos nun einmal unmöglich waren. Von den übrigen Ergänzungen brauchen wir hier nur noch die der Antiope zu erwähnen, deren Kopf und beide Arme samt der Lanze neu sind. Ursprünglich hat man sich dieser als Zuschauer hinter das Kunstwerk gestellten und doch in dasselbe einbezogenen unbequemen Gestalt durch die Annahme entledigen wollen, sie sei ganz eine moderne Zutat. Otfried Müller, der diese von Heyne ausgesprochene Vermutung bei der eingehenden Prüfung des Originales als falsch erkannte, wies allerdings auf die Sinnlosigkeit der so äußerlich angefügten Gestalt hin, die er als »vielleicht ursprünglich nicht zugehörig« abtun wollte. Der Grund zu solchen Vermutungen lag damals aber keineswegs darin, worin wir heute ihr zwingendes Moment erkennen, in der künstlerischen Empfindung, die eine unerträgliche Störung erleidet, sondern einfach in der philologisch zutreffenden Beobachtung, daß Plinius in seiner Beschreibung die Antiope nicht erwähnt und sie doch, der Fassung derselben nach, notwendig hätte erwähnen müssen, wenn sie wirklich vorhanden war. Indes, die Tatsache, daß sie da stand, fand natürlich auch ihre Anwälte, die beweisen konnten, daß sie dastehen mußte. Die Kontroverse geriet allgemach in Vergessenheit, und die Meinung, man habe im Toro Farnese dasselbe Werk wiedergefunden, das Plinius in der Sammlung des Asinius Pollio sah, befestigte sich immer mehr, bis sie zum Schlusse wie eine erwiesene Tatsache vorgetragen wurde. Die Folge davon blieb nicht aus. Der »Eindruck einer verworrenen aufgehäuften Masse« ließ sich doch nicht wegloben, so kräftig dies auch versucht ward, und je klarer die Grundgesetze der antiken plastischen Gruppenbildung erkannt wurden, um so unerfreulicher wurde die Wirkung dieser Ausnahme empfunden. Der Vergleich mit dem kanonischen Muster derselben, zu dem fast immer in einem Atem mit ihr genannten Laokoon, ward ihr immer mehr zum Verhängnis. Dort »der Eindruck einer geschlossenen Raumeinheit«, die dem Beschauer einen Standpunkt zuweist, von dem aus sich ihm die Hauptansicht ergibt, »welche die wesentlichen Teile vollzählig und in ihrer vollen Klarheit innerhalb ihrer Motive vereinigt«, während hier der quadratische Umriß ihn rings um das Werk herumtreibt, ohne einen fest markierten Ruhepunkt zu gewähren. Auch darüber hat Adolf Hildebrands berühmtes Buch: Das Problem der Form in der bildenden Kunst, volle Klarheit gebracht, und gegen sein vom rein künstlerischen Standpunkt gefälltes Verdikt über den Toro Farnese gab es keine Berufung. Indes, es ging doch nur gegen die erhaltene Gruppe, und nun mußte die Forschung einsetzen, um die Frage, ob sie mit der Originalschöpfung identisch sei oder nicht, endgültig zu lösen. Sie ist durch Studniczkas glänzende Studie erledigt. Wenn

auch schon vor ihm und immer bestimmter die Ansicht ausgesprochen ward, die mittelmäßige Arbeit der Gruppe aus den Caracallathermen lasse die Annahme eines Originalwerkes der technisch so hoch stehenden Diadochenzeit nicht zu, sondern weise auf römische Kopistenhände, so blieb es doch ihm vorbehalten, den Schnitt operativ durchzuführen, den Heyne und Otfried Müller gefordert haben, und das Originalwerk so weit wiederherzustellen, als es sich eben auf diesem Wege zurückgewinnen ließ. Unsere heute bedeutend erweiterte Kenntnis des antiken Monumentenschatzes hat es nicht schwer fallen lassen, in dem Torso der lose angefügten Antiope die Wiederholung eines in unseren Museen mehrfach als selbständige Einzelstatue vorkommenden Typus zu entdecken,[1] der auf ein noch in späten Tagen beliebtes altes Meisterwerk zurückgeht. Wir brauchen nur hinzuzufügen, daß eine Variation jenes Typus auch die mit unserer Gruppe an gleichem Orte aufgestellte Flora Farnese ist, um die Art, wie diese Umbildung des rhodischen Originalwerkes inszeniert wurde, genauer erkennen zu lassen. Es liegt die Annahme recht nahe, daß diese Umschöpfung mit Rücksicht auf den Raum geschah, in dem sie ihre Aufstellung finden sollte. Wie immer wir über die plastische Kunst zur Zeit des Thermenbaues des Caracalla, also im Beginn des dritten nachchristlichen Jahrhundertes, denken mögen, die riesigen architektonischen Leistungen zeigen doch ein imponierendes architektonisches Raumgefühl. Für die Mitte eines großen Saales, wo sie wie im Freien stehend wirkt, läßt sich eine solche Umformung ins Quadratische wohl begreifen, und die »höchst minderwertige« Arbeit des «Stieres« findet bei dieser Annahme ihre genügende Erklärung. Mit dem Wegfallen der Antiope ist die Hauptarbeit zur Wiedergewinnung des großen alten Kunstwerkes getan, und es bleibt nur noch einiges übrig, was Studniczka anzugeben nicht versäumt hat. Zunächst berührt die unsichere Stellung Amphions den Beschauer unangenehm. Der heftige Kampf mit dem wilden Stiere erfordert einen festen Stand, während die zwei dünnen, durch einen Abgrund getrennten Felszacken, auf denen seine Beine ruhen, einen für die Situation unmöglichen Stand bieten. Man hat das früh schon als eine Härte der Komposition empfunden, aber sich damit wie mit einem Unabänderlichen abgefunden. Und doch ist der Weg, der zu dieser Anordnung geführt hat, noch deutlich erkennbar. Es mußte Raum für den kleinen Berggott geschaffen werden, der förmlich aus dem Felsen hervorgeholt ward und in seiner Kleinheit zu dem großen Linienzug der Gruppe recht schlecht paßt. Wir verstehen auch nicht recht, was er hier soll; als ruhiger Zuschauer in der wildbeweg-

[1] Studniczka zählt a. a. O. Anm. 23, vier Exemplare auf, deren eines seine Abb. 5 wiedergibt.

ten Handlung macht er mit seiner Schmerzensmiene einen kläglichen, nur störenden Eindruck. Er hat offenbar das Schicksal der Antiope zu teilen und wird, wie sie, nach einem guten alten Vorbild hineingekommen sein, das wohl einen Dionysos darstellte; die vielerörterte Frage, was er hier zu bedeuten hat, ist mit der Erkenntnis seiner Nichtzugehörigkeit eigentlich erledigt. »Diese weitere Zutat gehört zusammen mit dem ganzen Paradeisos voll allem erdenklichen Getier in den verschiedensten Proportionen und Situationen, welche der Kopist auf den drei anderen Hängen seines quadratischen Berges ausgebreitet hat.« Er erinnert an das Rind, das in mehreren Exemplaren dem »Flötenbläser« beigegeben ist, und manche ähnliche Tierstaffage. Indessen hat Studniczka für die gesamte Belebung der Felspartien, Flora und Fauna, wie für die Cisten und die Thyrsossorte schlagende Analogien auf spätantoninischen Sarkophagreliefs nachgewiesen. Das Original der rhodischen Meister hat dieses ganzen kleinlichen und überladenen Schmuckes entbehrt. Vielleicht ist auch die Lyra Amphions preiszugeben; jedenfalls ist der Tronc, an dem sie lehnt, nicht ihr richtiger Platz. Sicherlich aber gehört der Jagdhund des Zethos, der, wie auch am spadaschen Relief die Leier des Amphion, zur Charakterisierung seines Herren dient, zur ursprünglichen Komposition; er bellt den Stier, dessen wildes Aufbäumen dadurch motiviert erscheint, von vorn an, um ihn zurückzuhalten.

Das Endergebnis dieser Rezension, ein Musterbeispiel für die Anwendbarkeit der philologischen Methode der Säuberung und Wiederherstellung eines alten Textes auf monumentalem Gebiete, wo sie so oft mißbräuchlich Verwendung fand, ist die Zurückgewinnung eines echten und großen Kunstwerkes, vor dem sämtliche ästhetische Bedenken schweigen müssen, die über die Neapler Gruppe geäußert worden sind. Die Schönheit der originalen Arbeit freilich ist unwiederbringlich dahin, und die verlorenen Köpfe kann auch keine moderne Hand wieder ersetzen, aber die Ausführung der Rezension am Gips gehört doch wohl einer nahen Zukunft an. Bis dahin aber wird die Tafel Studniczkas ihre willkommenen Dienste tun, die unserer rekonstruierenden Phantasie eine starke Hilfe bietet. Seine »Hauptansicht der ursprünglichen Komposition« gibt ein wesentlich anderes Bild, als es unsere Handbücher und Tafeln vermitteln: mit ungeschwächter Kraft bricht das Verhängnis los in dem Augenblick, in dem es als ein Unabwendbares erscheint. Der dramatische Hauch, der das Werk durchzieht, stammt direkt aus der euripideischen Tragödie, deren tiefer Einwirkung sich die bildende Kunst auch hier nicht entziehen konnte. Aber um ihn zur vollen Geltung zu bringen, haben die Künstler doch ihren eigenen Weg gehen müssen; es fiel ihnen die Aufgabe zu, jenen Moment der Handlung festzulegen, in dem sich das Ereig-

nis am vollständigsten oder am wirksamsten zum Ausdruck bringen ließ. Daß sie den rechten gewählt haben, darüber ist der Beschauer keinen Augenblick im Zweifel, und so manches gute Wort der Begründung überhebt uns weiterer Mühe. Doch so selbstverständlich die Wahl dieses Augenblicks zu sein scheint, war sie in Wirklichkeit nicht. Die unserer Gruppe zeitlich voraufliegenden Monumente des gleichen Mythos zeigen immer die Strafe als bereits vollzogen, nur das Relief am Tempel der Apollonis in Kyzikos kommt in diesem Punkte ganz nahe an die Auffassung des plastischen Rundwerkes. Wären aber die Meister Apollonios und Tauriskos die Bahnen ihrer Vorgänger gewandelt, so hätten Amphion und Zethos in dieser Gruppe nicht mehr die Rollen der Protagonisten spielen können, und wir müssen diesen Punkt zunächst betonen, da er auch auf die Namengebung des Kunstwerkes von Einfluß geworden ist. Nur durch die Hinzufügung der Antiope und all des Kleinkrames, den die Gruppe der Caracallathermen aufgenommen hat, ist die Gesamtbezeichnung als Stier möglich gewesen. Die rechte alte Bezeichnung steht noch bei Plinius: Zetus et Amphion. Doch davon später noch. Die Studniczkasche Rezension hat auch noch ein weiteres kunstgeschichtlich folgenreiches Ergebnis gehabt. Die Klärung von allem unnötigen Beiwerk hat den der Gruppe beigelegten malerischen Charakter recht stark abgeschwächt. Es ist von Andeutungen des realen Raumes nicht mehr übrig geblieben, als im Telephosfries und im gleichzeitigen mythischen landschaftlichen Relief an szenischen Versatzstücken verwendet ward, es ist sogar in der plastischen Gruppe nur das Minimum dessen vonnöten gewesen, was den Eindruck des realen Raumes hervorzurufen geeignet war. Um so stärker tritt nun ihr plastischer Charakter zutage, der sie den größten Meisterwerken der plastischen Gruppenbildung der Antike und aller Zeiten anreiht.

In seiner feinsinnigen Darstellung der Geschichte der griechischen Plastik hat Collignon in die Schilderung der hellenistischen Plastik einen Abschnitt unter dem Titel »Les groupes pittoresques« eingefügt, an dessen Spitze, wie damals nicht anders zu erwarten, die des farnesischen Stieres gestellt ist. Nach dem Vorausgesandten darf es als selbstverständlich gelten, daß diese Einreihung den Tatsachen nicht entspricht. Doch erscheint es uns recht zweifelhaft, ob an die nun leer gewordene erste Stelle die an zweiter dort genannte Niobidengruppe vorzurücken hat. Wir haben schon mehrfach Gelegenheit genommen, unsere Anschauung über dieses Werk darzulegen und möchten hier nur daran erinnern, daß wir in dem Studniczka gelungenen Nachweis der monumentalen Interpolationen in der Gruppe des Toro Farnese eine treffende Analogie zu unserer Darlegung der späten Rezension, die die Figurenreihe des vierten Jahrhunder-

tes zu einer landschaftlichen Staffage verarbeitet hat, erblicken durften.[1] Dann aber bleibt in diesem Abschnitte Collignons nur die pergamenische Gruppe des Marsyas und des Apollon übrig, die doch ebensowenig zu dem pittoresken Stil gehört, wie das Weihgeschenk des Attalos oder dessen Galliersiegesdenkmäler. Lernen wir nun an diesem Beispiele einerseits, daß die »landschaftliche Gruppierung« einer weit späteren Zeit angehörige römische Erfindung ist, während die Diadochenzeit nur eine eigenartige aber noch streng innerhalb der Grenzen der Plastik liegende Raumauffassung offenbart, so ergibt sich anderseits für die Gruppe der Meister Apollonios und Tauriskos aus stilistischen Gründen ein zeitlicher Ansatz, der nicht allzuweit vom Pergamener Altarbau liegen muß. Indes bietet sie für eine eingehende stilistische Analyse zu geringen Anhalt. Sind doch die Köpfe nicht erhalten, für deren Wiedergewinnung auch die einzige Nachbildung, die zur Herstellung der Gesamtkomposition so wesentliche Dienste geleistet hat, der Neapler Cameo versagt. An der Absicht des Steinschneiders, auch in diesem Punkte dem Vorbild zu folgen, darf man füglich nicht zweifeln, doch verwehrt die Freiheit und Kleinheit der Nachbildung ein genaues Kopieren derselben. Immerhin zeigt der Kopf seiner Dirke eine Ähnlichkeit mit dem Typus der Frauenköpfe, der uns auf den landschaftlichen Reliefs begegnet, und dessen schönstes Exemplar, die sogenannte Medusa Ludovisi, wir zu seiner Vergegenwärtigung heranziehen dürfen. Auch der dort noch erhaltene Kopf des Amphion scheint nach dieser Richtung hinzuweisen. Sonst aber ist es bloß die Gewandbehandlung der Dirke, die uns einen Schluß erlauben würde, doch kommen wir auch auf diesem Wege nicht viel weiter. Eine genauere Zeitbestimmung des Werkes ist bisher nicht in Angriff genommen worden, man hat sich damit begnügt, es der späteren Diadochenkunst ziemlich übereinstimmend zuzuweisen und es meist vor die Laokoongruppe, doch ohne genauere Distanzangabe anzusetzen. Der Spielraum, innerhalb dessen es hin und hergeschoben ward, dürfte mehr als ein Jahrhundert betragen.[2] Und doch scheint es Anhaltspunkte zu geben, von denen aus wir zu einer bestimmten Datierung gelangen können, und bei der großen Bedeutung, die für die Kunstgeschichtsforschung der Diadochenzeit die Gewinnung chronologisch genauerer Fixierung eines ihrer einer solchen bedürftigen Hauptwerke hat, lohnt es wohl der Mühe, jeden solchen weiter zu verfolgen.

[1] Bd. II, S. 302.

[2] van Gelder bemerkt in seiner Geschichte der alten Rhodier S. 402 Anm. 1: »Das allerneueste ist die pikante Ansicht Sittls (Archäologie der Kunst 1895, 681), daß der Stier unter der Regierung des zweiten Eumenes und auf dessen Bestellung geschaffen worden ist.« Das begreift sich nur aus den ersten Vermutungen, zu denen die noch unsichere Lesung der Menekratesinschrift des Gigantenaltares Anlaß gab.

Wir haben als möglichen Anhaltspunkt die Künstlerinschrift des Menekrates am Pergamener Altare angenommen, und da ihr, wie wir gesehen haben, stilistische Gründe nicht in den Weg treten, so wollen wir zu erkunden versuchen, ob es nicht Gründe anderer Art gibt, die noch vernehmlicher für sie sprechen. Vor allem kann ein solches, in den Massen alles uns Erhaltene gewaltig überbietendes Kolossalwerk auch in der Heimat der Kolossaldenkmäler nicht bloß irgendeinem dekorativen Zwecke zuliebe entstanden sein. Es war sicher ein staatliches Denkmal und hat gewiß eines ähnlichen Anlasses bedurft, um ins Dasein gerufen zu werden, wie er uns von sämtlichen Kolossen von Rhodos, deren literarische Kunde erhalten ist, überliefert ward. Damit formuliert sich die Frage bestimmter: Gibt es in der für unsere Gruppe angenommenen Zeit überlieferte Nachrichten, die ihre Entstehung verständlich machen? etwa in der Art wie für die des Populus Romanus-Kolosses im Heiligtum der Athena, den die Rhodier damals aus leicht begreiflichen Gründen gestiftet haben? In der einleitenden Skizze der politischen Lage, in der sich zu diesem Zeitpunkte Rhodos befand, haben wir des freundschaftlichen Verhältnisses, in dem es mit dem verbündeten pergamenischen Reiche stand, und der reichen Spenden, die ihm von Eumenes wie Attalos II. zuteil wurden, bereits gedacht. Es waren dies keineswegs Unterstützungen, deren die Rhodier damals im besonderen Maße bedurft hätten. Sie hatten durch die Kriegsnot finanziell wohl kaum viel mehr gelitten, als ihre großmütigen Freunde selbst. Wie hätten sie sonst die Kosten jenes Denkmals für die Römer aufgebracht, die wahrlich recht ausgiebig gewesen sein müssen? Jene fürstlich reichen Spenden hatten nur den Zweck die Bande der Freundschaft noch inniger zu knüpfen, als es das gemeinsame Mißgeschick tat, und wenn Polybios es den Rhodiern verübelte, daß sie ihre Hochschule durch fremde Unterstützung fördern ließen, anstatt selber ausreichend für sie zu sorgen, so muß auch er ihre finanzielle Lage günstig beurteilt haben, und sein Vorwurf richtet sich dann dagegen, daß sie für Kunst mehr taten als für die Wissenschaft. Das mochte dem phantasielosen, nüchternen, aber weitblickenden Manne als ein Übel erscheinen, seltsam und tadelnswert wäre es jedoch wirklich gewesen, wenn die Rhodier jene Gaben nicht durch eine ihrer würdige und den Spendern wohlgefällige Gegengabe erwidert hätten. Damit rückt die Riesengruppe von Zethos und Amphion in ihre richtige historische Beleuchtung. Attalos II. hatte an den Reliefs des dem Andenken seiner Mutter geweihten Tempels zu Kyzikos der Sage von der Schleifung der Dirke den symbolischen Stempel als Bild der Kindesliebe und der Brudertreue offiziell aufgedrückt. Wenn nun die Rhodier das Brüderpaar ehren wollten, deren Ehrung als solche damals ein Gebot der Politik war, wie hätten sie das in passendere mythische Form bringen

können, als wenn sie eine in Pergamon selbst als offiziell erklärte Form wählten, die dadurch eine Verstärkung der Ehrung bedeutete. Nun erklärt sich aber auch die singuläre Übereinstimmung der beiden, der gleichen Epoche angehörenden Darstellungen des Dirkemythos in der Wahl des dargestellten Momentes, wie ihr Abweichen; der Wegfall der Antiope in der Gruppe hat seinen guten Sinn, da es hier nicht auf die Ehrung der Mutter der Spender ankam, sondern auf die der letzteren selbst, die unter dem so demonstrativ als Protagonisten hervorgehobenen Brüderpaar verherrlicht sind. Damit ist die Gruppe des Apollonios und Tauriskos mit verhältnismäßiger Genauigkeit zu datieren. Sie kann fast genau um die Mitte des zweiten Jahrhundertes angesetzt werden, mit einer geringen Fehlergrenze, diesseits wie jenseits. Und noch ein anderes ist damit klar geworden, ihr Charakter als staatliches und politisches Kunstwerk. Sie ist, um die so arg mißverstandene, für den Laokoon verwendete plinianische Formel zu gebrauchen, ebenso wie dieser »de consilii sententia« errichtet worden.

Von dem einen Meister der rhodischen Gruppe, von Tauriskos führt Plinius noch in derselben Sammlung des Asinius Pollio »Hermeroten« an, also Erosbilder, die aus Pfeilern herauswuchsen, und wenn uns auch kein Wort mehr von diesen überliefert ist, so werden wir doch notwendig annehmen müssen, daß ein Blätter- oder Blütenkranz, aus dem sie herauszukommen scheinen, den Übergang vom Pfeiler in den Leib verdeckte. Wir sind ähnlichen »Hermeroten« bereits begegnet. Die kleinen Eroten, die aus den Ranken des in Milet gefundenen Lychnuchos herauswachsen, mit Keule und Löwenfell und den Hesperidenäpfeln des Herakles ausgestattet, dürften nahe Verwandte jener marmornen Hermeroten des Meisters von Tralles sein. Sie werden wohl ursprünglich in Rhodos irgendeinem dekorativen Zweck gedient haben, wie wir das von einem Werk, das als Plurale tantum genannt wird, vermuten müssen, und wenn wir die »Attribute« kennten, die sie zweifellos in den Händen trugen, so könnten wir das Heiligtum benennen; so aber bleibt uns nur übrig anzunehmen, sie seien von diesem zu gleicher Zeit und auf demselben Wege in die Sammlung Pollios gelangt, wie die große Gruppe: es war der Beutezug des Cassius nach der Einnahme von Rhodos im Jahre 42, der den Staat, außer anderen Schätzen, auch ihre großen Kunstwerke, so weit sie transportabel waren, kostete. Tauriskos wird von Plinius auch im Malerbuche angeführt (35. 144), freilich ohne jeden weiteren Beisatz, so daß man an der Identität mit dem Bildhauer zweifeln könnte, da er einen gleichnamigen Toreuten aus Kyzikos von ihm zu scheiden, gelegentlich für gut befunden hat. Aber er führt im Malerbuche eine ganze Reihe von Namen an, die uns als rhodische Bildhauer bekannt sind, wie Philiskos Aristonidas und

seinen Sohn Mnasitimos, und nur vom Maler Protogenes hat er überliefert, daß er auch eherne Werke gefertigt habe. Damit ist die Wahrscheinlichkeit der Identifizierung nahe gerückt und auch der Weg gezeigt, auf dem wir die mangelnde Kunde von einer zweifellos auch nach Protogenes vorhandenen rhodischen Malerschule wenigstens einigermaßen ersetzen können. Plastik und Malerei sind wohl kaum öfter durch Personalunion miteinander verbunden worden, als gerade in der Diadochenzeit, und wir meinen darin einen für ihr Verständnis wesentlichen Zug zu erkennen. Jedenfalls hat das alte Vorurteil, daß nur noch unter Alexander und seinen unmittelbaren Nachfolgern die Malerei in voller Blüte stand, also eigentlich mit Apelles und Protogenes zu Ende ging, auf die Überlieferung der Geschichte der Malerei einen noch verhängnisvolleren Einfluß ausgeübt, als die gleichartige Erscheinung auf die der Plastik, zumal uns hier die Möglichkeit einer Berufung auf die monumentale Überlieferung so gut wie völlig versagt ist.

Von Tauriskos zählt Plinius eine Reihe Bilder summarisch auf. Einen Diskobol, Klytämestra, einen Panisken, Polyneikes, der die Herrschaft zurückzuerlangen trachtet, und Kapaneus. Wir wissen weder mit dem Diskobol, der ein gemaltes Siegerbild gewesen sein wird, noch mit dem Panisken etwas anzufangen, aber die drei andern Bilder atmen den Geist der griechischen Tragödie, wie er sich in der Zethos- und Amphiongruppe ausspricht. Klytämestra war gewiß im Vollzug des Gattenmordes gebildet, die Aktion des Polyneikes konnte nur durch den Zweikampf mit Eteokles zur Klarheit kommen, es war also die Darstellung des gegenseitigen Brudermordes, und auch der Titel Kapaneus weist auf ein recht dramatisches und zugleich malerisches Motiv: der wilde Riese, der sich vermaß, auch gegen den Willen des Zeus Theben zu erstürmen, stürzt vom Blitzstrahl des Gottes von der an die Mauer gelehnten Sturmleiter herab. Das nimmt sich fast wie eine Reminiszenz an die wildesten Szenen des Pergamener Gigantenaltares aus. So mag denn die alte Anschauung von der Identität des Malers Tauriskos mit dem Bruder des Apollonios und dem Adoptivsohn des Menekrates zu Recht bestehen, aber daß Aristonidas und sein Sohn Mnasitimos identisch sind mit den rhodischen Bildhauern, die diese Namen tragen, kann nicht bezweifelt werden.[1] Freilich erfahren wir aus dem Malerbuche über sie nichts weiter, als daß der Sohn auch Schüler des Vaters war; Bilder von ihnen hat Plinius nicht zu nennen für gut befunden, da er sie den zwar nicht unbedeutenden, doch aber nur kurz zu erwähnenden Meistern beizählt. Wir danken ihm jedoch die Möglichkeit, damit eine bedeutsame rhodische Künstlerdynastie zu erkennen, von der sonst

[1] Overbeck, Schriftqu. Nr. 2025—30. Robert in Pauly-Wissowa »Aristonidas«.

nur epigraphische Zeugnisse sprechen. Eine Inschrift von Lindos[1] nennt uns Mnasitimos als Sohn des Aristonidas (der Name war erst durch die Pliniusstelle sicher zu ergänzen), wie es scheint in gemeinsamer Arbeit mit Polykles, der dann doch der bekannten attischen Künstlerfamilie zuzurechnen sein würde; aber für gesichert läßt sich diese Mitarbeiterschaft nicht erklären, die andernfalls zu interessanten Schlußfolgerungen leiten könnte. Die plinianische Vatersangabe geht wohl auf eine Quelle zurück, die einen Mnasitimos, Sohn des Teleson, von diesem schied, und was wir sonst an Urkunden über diese Familie besitzen, zeigt den Wechsel der letzten beiden Namen. Hiller von Gärtringen[2] hat ein Stemma entworfen, in welchem der Name Teleson zweimal, der des Mnasitimos dreimal vorkommt, und in dem doch für Aristonidas kein Platz gefunden ist. Es muß in der Tat festgehalten werden, daß es zwei verschiedene Künstler Mnasitimos mit den gleichen Vatersnamen Teleson gegeben hat, denn die Inschriften, die diese Namen tragen, sind paläographisch recht verschieden und müssen aus anderen Gründen recht weit voneinander angesetzt werden.[3] Die erste wird noch an das Ende des dritten Jahrhundertes angesetzt werden können, während die jüngere vor allem dadurch, daß Theon von Antiochia als Mitarbeiter erscheint, in den Beginn des ersten gehört. Dann nennt uns eine weitere Inschrift die Namen Mnasitimos und Teleson vereint, so daß man mit einigen Forschern auch hier Vater und Sohn, oder wie Hiller will, zwei Brüder annehmen kann. Für diese Inschrift gilt als Ansatz das zweite Jahrhundert. Je nach der älteren Auffassung des Verhältnisses hier gestaltet sich das Stemma, das dann eine einfache Abfolge der Namen Teleson-Mnasitimos durch die vier Generationen ergibt.

Teleson I.
|
Mnasitimos I. (808 L. 182)
Mnasitimos II. καὶ Teleson II. (825 L. 181)
|
Mnasitimos III. (825 L. 184).

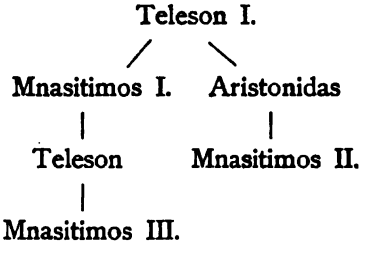
Aber so glatt diese letztere, schon von Roß vorgeschlagene Lösung ist, wir können doch kaum darauf verzichten, Aristonidas und seinen Sohn in das Stemma aufzunehmen, statt wie das geschieht, sie als Glieder einer unbekannten Seitenlinie daneben zu stellen. Gegen das Hillersche Stemma

[1] Löwy Nr. 197 C. I. G. XII, 1 Nr. 855 (Hiller v. Gärtringen).

[2] Jahrb. IX (1894) »Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften« S. 38 f.

[3] Löwy Nr. 181 = C. I. G. XII, 1 Nr. 825, Mnasitimos und Teleson (Phyles v. Halikarnassos). Löwy, Nr. 182 C. I. G. XII, 1 Nr. 808, Mnasitimos, S. d. Teleson. Löwy Nr. 184, C. I. G. XII, 1 Nr. 73, Mnasitimos, S. d. Teleson (Theon v. Antiochia). Löwy Nr. 183, C. I. G. XII, 1 Nr. 824 Mnasitimos allein.

hat v. Gelder[1] den gewichtigen Einwurf erhoben, es sei kaum glaublich, daß der ältere Sohn Mnasitimos II. den Namen des Vaters und der jüngere den des Großvaters geführt habe; er gibt der Annahme von Roß den Vorzug, der in den beiden gelegentlich gemeinsam erscheinenden Meistern Vater und Sohn annimmt. Indes läßt sich durch die Einfügung des Aristonidas und seines Sohnes in das Hillersche Stemma ein drittes entwerfen, das allen einmal gegebenen Bedingungen auf das beste entspricht und auch durch die fragliche Ergänzung der Inschrift 824 = L. 183, die Mnasitimos als Rhodier oder als Sohn des Teleson nennt, nicht weiter berührt wird. Der paläographische Charakter der Aristonidasinschrift entspricht dem Ansatz ins zweite Jahrhundert, und damit ist der Platz bestimmt, an dem wir die beiden dort genannten Namen in das Stemma einzureihen haben.



Indem wir Aristonidas als Sohn Teleson I. und Bruder des Mnasitimos I. annehmen, verschwinden die gegen das Hillersche Stemma geltend gemachten Bedenken. Der ältere Sohn gibt seinem Erstgebornen den Namen des Großvaters, der jüngere den des Oheims, und die beiden auf der einen Basis zusammen erscheinenden Mnasitimos und Teleson sind als Vater und Sohn aufzufassen. Der Name, der an der Spitze des Stammbaumes steht, klingt allerdings so, als ob nicht gerade mit ihm eine Künstlerdynastie begonnen hätte, aber immerhin sehen wir diese doch in demselben sich über mehr als ein Jahrhundert ausbreiten und werden ihre Lebensdauer wohl noch erheblich länger annehmen dürfen. Sie scheint eine führende Rolle auf dem Gebiete der rhodischen Kunst gespielt zu haben, aber ein Werk und zwar ein berühmtes Meisterwerk erfahren wir doch nur von dem einen Mitgliede, dessen Anschluß durch seinen nur einmal in dieser Dynastie vorkommenden Namen erschwert schien. Plinius berichtet im Bronzebuch (34. 140) mit einem geradezu gehobenen Tone von einem Bronzewerk des Aristonidas, als noch seinerzeit in Rhodos befindlich. Er spricht davon gelegentlich der künstlerischen Verwendung des Eisens, also außer Zusammenhang mit der systematischen Behandlung der Bronzebildner. Es stellte Athamas dar, der im Wahnsinn, den die Gottheit über ihn verhängt hat, seinen Sohn Learchos, den er für ein

[1] Geschichte der alten Rhodier S. 397.

Wild hält, getötet hat und nun, da er zur Besinnung kommt, von tiefster Reue ergriffen wird. Diese seelische Erregung zum rechten Ausdruck zu bringen, sei dem Künstler dadurch gelungen, daß er der Bronze Eisen beigemischt habe, dessen Rostfarbe durch den Glanz des Erzes durchschimmerte, um die Schamröte auszudrücken. Über das Absurde und Unzulängliche eines solchen technischen Kunststückes ist wohl kein Wort zu verlieren, die Röte der Bronze ließ sich, falls sie beabsichtigt war, doch auf andere Weise herstellen. Vor allem aber berechtigt uns der Ausdruck: »Learcho praecipitato« an eine Gruppe zu denken, Athamas an oder mit der Leiche seines Sohnes. Den mythischen Inhalt konnte doch nur die Darstellung der Situation, nicht die des Schmerzes allein geben. Da nun Plinius kurzweg von dem »signum« spricht, so haben wir uns die beiden Gestalten eng verbunden zu denken. Athamas wird den hinsinkenden Jüngling wohl in seinen Armen aufgefangen und jene ergreifende Klage zum Himmel hinaufgesendet haben, die wir von anderen berühmten Werken der rhodischen Schule her kennen, von der Pasquinogruppe, die mit dieser vielleicht auch nahe formale Verwandtschaft gehabt haben mag und der des Laokoon. Auch die Gruppe des Aristonidas ist aus dem Geiste der Tragödie geboren, auch hier bricht das Verhängnis mit unabwendbarer Gewalt herein, und vergebens richtet sich die stumme Klage an die unbarmherzige Gottheit, die es zum Vollzug ihres Zornes gesendet hat. Dem antiken Märtyrerbild, das in jener Zeit seinen ergreifendsten Ausdruck gefunden hat, fehlt der ethisch-versöhnende Zug, der das der modernen Kunst verklärt, und wenn dieser Unterschied dem modernen Kunstempfinden Anlaß zu Rekriminationen geboten hat, so ist doch ein Umstand dabei übersehen worden, dessen Ursprung in diesem Verhältnis liegt. Die antike Kunst hat den ethischen Mangel durch einen Überschuß an ästhetischem Empfinden gedeckt. Niemals hat sie die Linie überschritten, die das Gebiet der Schönheit von dem des Gräßlichen trennt. Das moderne Märtyrerbild konnte sich diesem Zwange entziehen und sich weit jenseits dieser Linie tummeln, da es der Gnade sicher war, und das ganze gerüttelte Maß der Unbarmherzigkeit, statt auf seine Heiligen, auf den Beschauer herabgießen.

Die Künstlerfamilie, die wir von Teleson I. ausgehen sehen, war eine echtbürtig rhodische und nicht die einzige rhodische Künstlerdynastie der Diadochenzeit. Die überaus stattliche Reihe von Künstlernamen, die uns die rhodischen Inschriften bieten, zeigt aber doch auch, wie reichlich die Einwanderung namentlich kleinasiatischer Meister nach Rhodos stattgefunden hat, die die Zahl der einheimischen beträchtlich überwog, und gar mancher von diesen hat dort das Heimatsrecht erhalten. Die epigraphischen Zeugnisse der Familie des Teleson geben außerdem beredte Kunde von dem

kollegialen Verhältnis, das zwischen einheimischen und zugewanderten Künstlern bestand. Abgesehen von dem rätselhaften Polykles, sind es noch die Namen zweier fremder Meister, die mit den Mitgliedern der Telesonfamilie gemeinsam arbeiten. Auf der Basis, die ein Werk des Mnasitimos und Teleson trug, stand noch eine zweite Ehrenstatue vom Vater oder Sohne des Dargestellten, die Meister Phyles von Halikarnas gearbeitet hatte. Ein Künstler dieses Namens, Sohn des Polygnotos,[1] kommt auf der Basis einer Ehrenstatue des rhodischen Admirals Agathostratos in Delos vor, die der Bund der Zykladenbewohner wohl zum Danke für den Sieger von 240 stiftete, der die Unabhängigkeit derselben gegen Ägypten verteidigt hat. Der Meister gehört demnach noch in die zweite Hälfte des dritten Jahrhundertes, und außer einer Basis aus Astypalaia hat er auch in Rhodos Spuren einer reichen künstlerischen Tätigkeit hinterlassen, die ihm die seltene Ehrung eines »Euergetes« eintrug.[2]

Die Verbindung von Theon von Antiochia mit dem letzten Ausläufer der Telesonfamilie führt schon in das erste Jahrhundert. Auch er ist in Rhodos heimisch geworden, es ward ihm dort die »Epidamia« erteilt. In einem Verzeichnis eines Kollegiums von Wohltätern und Wohltäterinnen der Gemeinde erscheint er ebenfalls und zwar mit dem ihm engverbundenen rhodischen Bildhauer Demetrios, Sohn des Demetrios, der dort als Demetrios II. bezeichnet wird (C. I. G. XII, 127). Er ist auch in Rhodos, wohl in hohem Alter, gestorben, denn auch sein Grabstein ward dort gefunden.[3] Mit Demetrios hat er die Marmorstatue eines Reiters gemeinsam in Alexandrien errichtet. Theon leitet von der Telesonfamilie zu einer anderen rhodischen Künstlergeneration hinüber, denn sein Genosse Demetrios[4] ist wohl der Enkel des Meisters Heliodoros, von dem Plinius eine »weltberühmte Gruppe« erwähnt, deren wir noch zu gedenken haben werden. Seinem Namen begegnen wir auf rhodischen Inschriften als dem des Vaters zweier rhodischer Bildhauer, des Demetrios I. und des Plutarchos, die sich beide Rhodier nennen, doch hat man längst darauf hingewiesen, daß die undorische Form der Namen auf fremde Herkunft deutet. Die Basis einer Ehrenstatue, die Plutarchos[5] für einen verdienten Staatsmann zu errichten

[1] Löwy Nr. 178. Zu den dort aufgezählten vier Inschriften dieser Künstler Nr. 177 bis 180 fügt Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 38 noch eine weitere rhodische hinzu.

[2] Es ist ein Irrtum v. Gelders, wenn er S. 303 Hiller v. Gärtringen die Annahme zweier Meister des Namens Phyles zuschreibt.

[3] Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 31 f.

[4] Über die beiden rhodischen Künstler dieses Namens, von denen der jüngere inschriftlich auch als Demetrios II. bezeichnet war, hat zuletzt Robert in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie unter Demetrios Nr. 123 u. 124 gehandelt, vgl. Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 26 u. 31 ff. v. Gelder S. 400 f.

[5] Theod. Mommsen, Sitz. d. Berl. Akad. 1892 S. 845. Holleaux, Revue de Philologie XVII, (1893) S. 171 ff. Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 24 ff. C. I. G. XII, 1 Nr. 48.

hatte, war für die Zeitbestimmung der Mitglieder dieser Künstlerfamilie sowie einer ganzen Reihe anderer rhodischer Künstler von entscheidender Bedeutung. Es wurden an der Basis die Sendungen des Geehrten an eine Reihe römischer Machthaber aufgezählt, darunter an den Imperator Murena, der den Titel im Jahre 82 v. Ch. erhielt, und an den L. Lucullus, der noch als pro quaestore bezeichnet wird, aber schon im Jahre 74 Konsul wurde. Demnach kann der zeitliche Ansatz hier nur eine Fehlergrenze von 8 Jahren haben. Heliodors Haupttätigkeit kann noch an die Wende des ersten Jahrhundertes fallen, seine Söhne gehören bereits ins erste, und diesen gleichzeitig scheint auch Theon gewesen zu sein[1], der mit seinem Enkel in Ägypten noch zusammengearbeitet hat. Eigentlich nimmt sich diese gemeinsame Tätigkeit eines rhodischen und eines syrischen Meisters im Nillande recht symptomatisch aus. An einzelnen Beispielen können wir auch noch die Rhodisierung eingewanderter Künstlerfamilien verfolgen. Timocharis muß nach den acht Inschriften an verschiedenen Orten, in Sidon, Knidos, Karpathos und Rhodos, wo sich die Hälfte derselben in der Hauptstadt wie in Lindos gefunden hat, ein vielbeschäftigter Künstler gewesen sein. Er nennt sich Eleuthernaios, ist also Kreter von Geburt und wird dem paläographischen Charakter seiner Inschriften nach an die Wende vom dritten zum zweiten Jahrhundert gehören. Einen festeren Ansatz scheinen wir noch durch die Basis einer von ihm für Xenophantos, den Sohn des Agestratos, im Auftrage des letzteren und der Eratiden gefertigten Ehrenstatue zu gewinnen, welche anläßlich der glücklichen Heimkehr des Gefeierten von einer ehrenvoll durchgeführten Expedition gestiftet wurde. Die Annahme von Gottfried Hermann, es handle sich hier um den von Polybius IV, 50. 5 erwähnten Zug des rhodischen Admirals dieses Namens gegen Byzanz im Jahre 219, hat viel für sich, zumal dieser nach wirksamer Aktion alle seine Schiffe zurückgebracht hatte. Der Sohn des Meisters Pythokritos ist bereits Rhodier; von ihm hat auch Plinius (34. 91) Notiz genommen, und auch der Enkel Simias bezeichnet sich so.[2] Einen ähnlichen Fall bieten die Inschriften beider Epicharme. Der ältere war aus Soloi, nicht dem kyprischen, sondern dem kylikischen, das von den Lindiern gegründet war; er findet im Mutterlande Aufnahme, und es wird ihm die »Epidamia« verliehen. Sein gleichnamiger Sohn, mit dem er noch zusammengearbeitet hat, ist aber bereits Rhodier. Sie gehören beide ins erste vorchristliche Jahrhundert. Weit interessanter indessen ist für die Kunstgeschichte eine andere echt rhodische Künstler-

[1] Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 39 f. v. Gelder S. 394 f.

[2] Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 40. v. Gelder a. a. O. Zu den beiden Epicharmos dieselben S. 27 ff. und 399 ff.

familie, nämlich diejenige, welcher die Meister des Laokoon entstammen. Die epigraphischen Zeugnisse, die wir über diese besitzen, haben die Forschung eifrig beschäftigt, und wir werden darüber noch Rede stehen, doch ist immerhin die Tatsache gesichert, daß jene Meister die jüngsten uns bekannten Glieder einer Künstlerfamilie sind. Dazu genügt es auf die rhodische Inschrift hinzuweisen, die in vier gedrängten Kolumnen eine lange alphabetisch geordnete Reihe von Dedikanten einer Ehrenstatue aufzählt;[1] unter diesen erscheint ein Agesandros, Sohn des Agesandros, Sohnes des Athenodoros, und wenn wir in diesem den von Plinius erstgenannten der drei Meister des Laokoon erkennen, so haben wir schon zwei voraufgehende Generationen. Wir werden darüber noch genauer zu berichten haben und wollen jetzt nur bemerken, daß gerade in diesen zahlreichen und ausgebreiteten Künstlerdynastien sich die führende Rolle der rhodischen Kunst in der Diadochenzeit spiegelt. Zweifellos hat die Plünderung des Cassius, die so viele herrliche Kunstwerke von Rhodos nach Rom brachte, für unsere derzeitige Kenntnis der rhodischen Kunst sehr viel und für die lebendige Anschauung mehr getan, als die sämtlichen epigraphischen Zeugnisse, so dankenswert auch die Ergebnisse sind, die sie uns geboten haben und noch bieten. Die Zahl der uns erhaltenen Werke aber, die wir mit dem Gefühl der Sicherheit für die Erkenntnis der Eigenart rhodischen Kunstschaffens verwerten können, ist eine außerordentlich kleine. Für die Darstellung in den Handbüchern genügt der »Toro Farnese« und der Laokoon, meist auch der letztere allein, wenn für den ersteren die Unterkunft in einer passenden Rubrik geboten scheint. Der Hang zum Kolossalen, die Vorliebe für die Bronzetechnik, die uns die zahlreichen Basen von Ehrenstatuen zeigen, für die in Rhodos Bronze das offizielle Material gewesen sein muß, vervollständigen das Bild, mit dem wir uns freilich auf die Dauer nicht begnügen können; als besonders charakteristisches Moment tritt auch schon in diesem der tragische Zug auf, der ihren gewaltigen Werken zu eigen ist. Die mythische Kraft, die in der rhodischen Kunst lebt, hat sich in Themen von wuchtigem dramatischen Ernst kaum Genüge tun können. Verwandte Art in milderer Form zeigt die pergamenische wie die gesamte kleinasiatische Kunst, aber so sehr nahe auch Rhodos und Pergamon ihren Platz in der griechischen Kunstgeschichte haben, es scheint doch, als ob erst nach dem Erlöschen des pergamenischen Reiches in Rhodos jene volle Ausbildung des plastischen und wohl auch malerischen tragischen Stiles stattgefunden hat, die das eigentliche Kennzeichen ihrer Größe bildet. Rhodos hat die Führung der hellenischen Barockkunst übernommen und

[1] Paton, Bull. de corr. hell. XIV (1890) S. 277 ff. Hiller v. Gärtringen a. a. O. S. 36. C. I. G. XII, 1. Nr. 46 Z. 18. 19.

sie zu der höchsten Entwicklung gebracht, die der Barocke auf dem Gebiet der Antike überhaupt möglich war. Es scheidet sich in diesem Punkte scharf von der räumlich so nahen alexandrinischen Kunst, die als echte und rechte Interieurkunst neben der rhodisch-kleinasiatischen Barocke das antike Rokoko vertritt, und fast ebenso scharf von der attischen Kunst dieser Zeit, die ihre schwerer lastenden großen Traditionen nicht ganz los werden kann und die Bahnen des Klassizismus wandelt. Eine zeitliche Abfolge, wie sie die moderne Kunstgeschichte bietet, ist auch hier unschwer zu erkennen, vor allem in dem endgültigen Siege des Klassizismus, dessen unheilvolle Folgen wir auch schon in unserer literarischen Überlieferung bemerkt haben.

Siebentes Kapitel

Die Satyrschöpfungen der Diadochenzeit

Die tragische Kraft hat sich in der antiken Barockkunst auch in ihrem alten Gegensatz, dem Satyrspiel Luft gemacht. Wir verdanken ihr eine Reihe von herrlichen Kunstwerken, die die Gestalten des bakchischen Kreises in einer tieferen und weit mehr elementaren Auffassung zeigen, als es die frühere Kunst vermocht hat. Vielleicht auf keinem Gebiet hat sie ihre arg verkannte schöpferische Kraft so glänzend bewährt. Leider fehlen uns hier durchgängig die Meisternamen zu den erhaltenen Werken, und die geschichtliche Einreihung derselben begegnet den größten Schwierigkeiten. Es bleibt uns nichts weiter übrig, als zunächst an dem Faden einer systematischen Anordnung eine Übersicht zu geben; auch die Fragen, was hier der rhodischen, der kleinasiatischen, der attischen und alexandrinischen Kunst angehören mag, harren noch einer Lösung, zu der sich bisher nur wenige feste Ansätze gefunden haben. Das Hauptverdienst der Kunst liegt schon im Thema selber. Wohl hatte sich auch eine frühe Zeit darin versucht, Satyr und Silen aus dem niederen Treiben des bakchischen Thiasos herauszuheben und ihnen in der hohen Kunst eine Stellung zu geben. Der Marsyas der Gruppe des Meisters Myron ist aber die einzige Leistung dieser Art, von der wir aus dem fünften Jahrhundert Kunde haben, und mehr als einmal und nicht bloß auf dem Gebiete der bakchischen Gestalten konnten wir sein Wiederaufleuchten in der Diadochenkunst erkennen. In der praxitelischen Zeit ist der junge Satyr schön, der alte Silen vornehm geworden, und es scheint, als ob die beginnende Diadochenkunst sich nicht mit einem Ruck auf den realistischen Boden hätte stellen können, auf dem sich die Wiederbelebung dieser Naturkinder allein vollziehen ließ. Der Anapauomenos des Protogenes ist noch jenem süßen Nichtstun ergeben, das den ausruhenden Satyr des Praxiteles interessant macht. Auch der Aposkopeuon des Antiphilos wäre kaum mit dem Prädikate »nobilissimus« ausgezeichnet worden, wäre seine vornehme Haltung nicht besonders angenehm aufgefallen. Es ist,

als ob die Erkenntnis von dem, was nun nottat, erst durch die Entdeckung vermittelt worden sei, wie prächtig der Marsyas des Myron als Einzelfigur wirken würde. Gleich drei treffliche Bronzeschöpfungen zeigen uns die Ausführung und Weiterführung dieses Gedankens: der tanzende Satyr aus Patras, der auch noch von dem Kopftypus des Urbildes nicht losgekommen ist, der im Scherz zurückweichende Satyr aus Pergamon und der Schenke aus Pompeji im Neapler Museum, der sein Trinkgefäß aus dem Schlauch in einer weit weniger eleganten Art füllt, als der einschenkende Satyr des Praxiteles sein Horn aus dem Krug.[1] Von dem feinen Mundschenk des Gottes ist hier wenig übrig geblieben. Wie sich hier die Neubelebung durch den Anschluß an ein überkommenes Meisterwerk vollzieht, so hat auch ein anderes jüngeres in einer freilich völlig verschiedenen Weise zu neuen Schöpfungen angeregt. In jener Gruppe des das Dionysoskind wartenden Silen, in der wir das Symplegma des jüngeren Kephisodot zu erkennen glauben, war zum ersten Male der Versuch gemacht, nicht mehr bloß die mythische Bergung des neugeborenen Gottes, sondern ein Stück aus seinem harmlosen Kindesdasein zur Anschauung zu bringen. Damit war die Präexistenz des Thiasos gegeben, und nun führt die Diadochenkunst den Gedanken weiter aus. Zu diesem Amte fand sie den alten Silen nicht mehr tauglich, der war für sie nicht mehr die Respektsperson, deren Rolle er nur unter dem unmittelbaren Einfluß praxitelischer Kunstanschauung festhalten konnte, sondern der komische Alte. Er hatte sich dem Trunk ergeben, einen Schmerbauch bekommen und verduselt nun den übrigen Rest seiner antiken Tage als Pappo-Silen, dem schließlich Schweineohren wachsen, und sein Pflegling wird zu weiterer Wartung dem jugendlichen Satyr übergeben. Plinius berichtet im Marmorbuche (36. 29) gleich von einem Quartett solcher Gesellen, die in Rom in der Schola Octaviana aufgestellt waren und zu jenen Werken gehörten, die trotz des Mangels an einem Meisternamen allgemeinen Beifall fanden. Der erste Satyr trug den kleinen sorgsam verhüllten Gott auf seinen Schultern, der zweite in gleicher Weise seine künftige Gemahlin, die beiden andern mühten sich mit Kindern, deren Natur von der des göttlichen Paares gründlich verschieden gewesen sein muß, denn das eine plärrt und sein Pfleger müht sich es zu stillen, das andere zeigt einen so starken

[1] Der Satyr aus Patras, Walters Cat. of the bronzes in the British Museum Nr. 269. Phot. Mansel Nr. 2218. Gazette arch. 1879, Tf. 3415 S. 241 (Murray). Collignon I, S. 472 Abb. 244. Der aus Pergamon in Berlin, Furtwängler 40 Berl. Winckelmannspr. Der aus Pompeji Neapel 7554. Replik in Madrid, Einzelvkf. 1740. Von Weiterwirkungen des myronischen Marsyas in dieser Zeit seien noch erwähnt die Bronze des flötenblasenden Satyrs im British Museum Cat. 1388 Phot. Mansel 2659 und ein auf den Vasen des Meisters Assteas wiederkehrender Satyrtypus: Rev. des Madrider Kraters »Meistersignaturen« 1 und des Neapler 3.

Durst, daß ein ganzer Weinkrater die Stelle der mütterlichen Brust vertreten muß. Es sind Sprößlinge des Thiasos, die schon früh ihre rechte Art bekunden, aber daß sie hier als Folie für die edle Art der Götterkinder dienen, ist ein sublimer Gedanke, den wir nur der späten Diadochenkunst zutrauen dürfen. Wir wüßten gerne, aus welchem Dionysosheiligtume das Satyrquartett herstammt; das berühmte rhodische ist keineswegs ausgeschlossen, doch mangels jeder weiteren Kunde, wie jeder Spur desselben in unserem Monumentenvorrat vermögen wir diesem wundervoll erfundenen und polyphon ausgesponnenen Motiv seinen festen Platz nicht mehr anzuweisen. Wir besitzen aber in mehrfacher Wiederholung ein antikes Meisterwerk, das das gleiche Thema in einfacher Weise, aber recht wirkungsvoll behandelt, den auf ein Bronzeoriginal zurückgehenden Satyr, der mit Jungdionysos' Pferdchen spielt.[1] Er hat das Knäblein auf seine Schultern gesetzt und hält dessen Beine fest, so daß der Kleine sich droben sicher fühlen und nun mit hochgehobener Rechten, in der er wohl eine Peitsche hielt, ihn zu schnellerem Laufe antreiben kann. Dieser Anforderung entspricht der Satyr durch das möglichst weite Ausgreifen seiner Beine, ein Zug, der in die Gestalt einen prächtigen Schwung hineinbringt, und dreht nun den Kopf fröhlich lachend seinem kleinen Herren zu, dessen Beifall er gewiß ist. Störend wirkt die Stütze, die die Bewegung, auf welche hier alles ankommt, hemmt, aber noch störender sind die leidigen modernen Zutaten, die Traube und die Schale, die bald Dionysos, bald Satyr hält, um damit die Handlung in ein höheres Niveau zu heben, obwohl sie ein solches nicht verträgt. Der Kopftypus des Satyrs erlaubt einen zeitlichen Ansatz in die nächste Nähe des attalischen Weihgeschenkes, also an die Wende vom dritten zum zweiten Jahrhundert. Wir müssen demnach vermuten, der Meister dieses Werkes sei jenem des Satyrquartettes voraufgegangen, und die gegenständliche harmlose Auffassung, in der das Kind weder gut noch böse, sondern eben Kind ist, habe mit ihrer so durchschlagenden humoristischen Wirkung vielleicht zu jener glänzenden Steigerung geführt. Das Werk muß schon im Altertum eine hohe Schätzung gefunden haben, die es auch als rein plastisches Kunstwerk durch die glänzende Lösung des Problems der Bewegung verdient. Davon zeugt deutlicher als die Replikenreihe eine Variation, die sich formal eng an dasselbe anschließt, während sie gegenständlich andere Bahnen wandelt. Es ist die bekannte Madrider Statue eines jugendlichen Pan, der eine Ziege offenbar zur Herde zurückträgt, von der sie sich verirrt und müde gelaufen hat.[2] Der treue Hirt hat sein Tier ebenso auf die

[1] Helbig, Führer I, Nr. 403. Klein, »Praxiteles« S. 399 Anm. 1.

[2] Hübner Nr. 59. Friederichs-Wolters 1506. Einzelvkf. 1570. Von einem verschollenen Exemplar ein Abguß in der Prager Universitätssammlung.

Schulter genommen, wie der Satyr seinen Knaben, und sieht zu demselben mit noch gesteigerter Zärtlichkeit hinauf. Das wäre alles an und für sich verständlich, die Abhängigkeit beweist jedoch nicht nur die starke physiognomische Ähnlichkeit, sondern auch der Laufschritt, den der Pan einschlägt, zu dem ihn aber kein Reiter antreibt. Der Meister dieser Variation hat mit weiser künstlerischer Überlegung gehandelt und das formale Problem, das ihm sein Vorgänger bot, doch wundersam vertieft. Dort mußte die schwere Last eine Einbiegung des tragenden Körpers zur Folge haben, dessen Vorneigung das Gegengewicht zu halten hatte. Die Folge davon war eine Achse, die vom Kopf des Kindes durch den Leib des Satyrs geht, während hier das kaum fühlbare Gewicht des Zickleins eine Ausbiegung des Körpers gestattet und zugleich die Verlängerung der Horizontalen vermeidet und so eine Steigerung des Rhythmus in die Gestalt hineinbringt, die sich fast wie eine Kritik des Werkes seines Vorgängers ausnimmt. Es scheint, als ob diese Kritik gewirkt hätte, denn sowohl das Neapler Exemplar, wie das der Villa Albani unseres Pferdchenspielers zeigt eine Änderung der Bewegung nach dieser Richtung. Der Satyr biegt sich zurück, aber da die Last nicht plötzlich federleicht geworden sein kann, muß auch sie ihre Lage ändern, um jener neuen das Gleichgewicht zu halten. Der Knabe rückt nun so weit nach rechts hinüber, als es notwendig ist, um der Ausbiegung seines Trägers nach links das Gleichgewicht zu halten, und dadurch ist seine Achse nicht mehr die Verlängerung der alten, sondern schneidet diese in spitzem Winkel. Aber so glänzend diese Verbesserung des statischen Problems auch ist, das kinetische Moment kommt dabei zu kurz, der Satyr kann nicht mehr das Tempo einhalten, zu dem ihn sein Reiterlein anzutreiben sucht. Die beiden Redaktionen des Pferdchenspielers und das Original der Madrider Statue des Zickleinträgers stehen miteinander in engstem Zusammenhang, und mag man auch immerhin versuchen, eine andere zeitliche Abfolge als die hier angedeutete in Vorschlag zu bringen, das eigentliche Ergebnis dieser Zusammenstellung wird dadurch nicht berührt. Ihr Wert besteht darin, daß sie uns recht deutlich das Ringen um die Bewältigung eines neuen plastischen Problems vorführt, das weit hinausgeht über all die Ponderationsbemühungen einer früheren Zeit. Es wird nach den Gesetzen geforscht, wie sich die Massen verteilen müssen, um in voller Bewegung die Gleichgewichtslage zu halten, es gilt sie recht fein auszubalancieren, und in diesem Sinne haben wir an anderem Orte auch das Motiv der sandalenlösenden Aphrodite und ihre Variationen mit der unserer Gruppe vergleichen dürfen.[1] Ein glänzendes Beispiel dieses Bemühens haben wir

[1] A. a. O. S. 400.

in freilich ganz anderer Fassung bereits in der Gruppe des mit dem Satyr handgemein gewordenen Hermaphroditen kennen gelernt. Die plastische Kunst dieser Zeit fand eben für die Vertiefung der Bewegungsprobleme kein dankbareres Thema als das des Satyrs, das für sie eine ähnliche Bedeutung erlangt hat, wie das Siegerbild für eine frühere, den statischen Problemen nachstrebende. Dazu bot vor allem auch das ihm erb- und eigentümliche Motiv des Tanzens und Springens erwünschte Gelegenheit. Sie ist wohl am maßvollsten, aber gerade darum in überaus wirkungsvoller Weise an dem berühmten borghesischen Satyr benutzt, dessen mehrfache Wiederholungen ein gefeiertes Meisterwerk ankündigen.[1] Die unter Thorwaldsens Leitung ausgeführte Ergänzung der gebrochenen Arme hat ihm in Mißverständnis des rechten Motives Becken in die Hände gegeben. Er hielt vielmehr die Doppelflöte und blies sich eine Melodie, zu der er selbst den Tanz ausführt, und zwar in recht gravitätischer Weise. So zeigt ihn die kleine Bronzestatuette des Neapler Museums; sie bietet überdies einen Hinweis, daß die Originalschöpfung eine Bronzestatue gewesen ist, doch bedürfte es dessen kaum; dafür spricht an der borghesischen Figur schon die Hinzufügung der Stütze, die den Eindruck des Motives empfindlich stört, aber auch die Komposition selbst, die für die Ausführung in Bronze geradezu berechnet erscheint. Wenn nun die Neapler Bronze von wesentlich einfacher Formengebung ist und an ihr jene langsame Drehung um die eigene Achse, die die Marmorstatue auszeichnet, nicht zu bemerken ist, so mag das eher an der flauen Nachbildung im Kleinen liegen, als an einem angeblich älteren Vorbild.[2] Aber in einem Punkte gibt sie das Originalwerk getreuer wieder als der Meister der Marmorreplik. Dieser hat seinem Satyr einen Kopf aufgesetzt, der trotz der aufgeblasenen Backen an das Sokratesporträt lebhaft erinnert, wozu ihn die bekannte Schilderung im platonischen Gastmahl berechtigte. Der Kopf der Bronzefigur aber ist ein völlig anderer und gemahnt deutlich, sogar bis auf den Efeukranz, der sich durch das dünn gewordene Haar zieht, an den des alten Silen, der das Dionysoskind in den Armen hält. Ist doch auch seine Haltung der Arme nicht so grundverschieden von diesem. Eine etwas derbere Auffassung, die die Noblesse jenes Typus abstreift, läßt sich hier kaum verkennen, doch sie geht nicht so weit, um die Abstammung zu verdunkeln. Damit darf es als wahr-

[1] Helbig, Führer II² Nr. 987. Brunn-Bruckmann Tf. 435. Kunstg. in Bildern I, 69. 2.

[2] Einzelvkf. 504 (Bulle). Weitere Variationen dieses Typus sind: Rom, Konservatorenpalast, Bull. com. VIII (1880) Tf. 19. Berlin, Ant. Skulpt. Nr. 262. Furtwängler, Satyr zu Pergamon Tf. 2. Dresden Nr. 685. Terrakotte aus Myrina, Bull. de corr. hell. IX, 1885 Tf. XIII, S. 371 ff. (Pottier).

scheinlich gelten, daß das Original dieses Doppelflötenbläsers dem dritten Jahrhunderte angehört und attischen Ursprunges ist. Für die letztere Annahme spricht doch auch die bewunderungswürdige Durchführung der Drehung und Biegung des Leibes, die ihn an den schwänzchenbeschauenden Satyr recht nahe heranrückt, dessen unmittelbarer Vorläufer er wohl gewesen sein mag. Wir haben hier noch der Anschauung entgegenzutreten, daß jene meisterhaft ausgeführte Torsion erst durch die späte Redaktion, die die borghesische Statue vertritt, in die ursprüngliche Komposition hineingebracht worden sei. Sie erledigt sich durch die Erkenntnis des Weiterwirkens dieser Schöpfung auf andere Satyrtypen, die jenes plastisch so wirksame Motiv in neuerer Fassung zum Ausdruck bringen. Es kehrt in mancherlei Gestalten wieder, doch ist die bekannteste dieser Variationen die durch den schönen Berliner, angeblich aus der Casa Alberti in Florenz stammenden Torso eines tanzenden Satyrs vertretene, deren Wiederholungen das Motiv genauer erkennen lassen. Der Satyr dreht sich mit der gleichen Fußstellung auf den Zehen um die eigene Achse, doch neigt sich der Oberleib tiefer herab gegen die auf der linken Schulter getragene Nebris, deren Bausch mit Früchten gefüllt ist, und um das Gleichgewicht zu erhalten, schwingt die Rechte das Pedum über den Kopf. Damit halten wir wieder vor der Gattung des »agrarischen Satyrs«, als dessen Heimat wir früher Ägypten erkannt haben, und dann wiederholt sich auch in diesem Einzelfalle die Wahrnehmung des attischen Einflusses auf die alexandrinische Kunst.

Wir haben in dem jener Kunst gewidmeten Abschnitte bereits eines anderen Satyrtypus gedacht und dessen engen Zusammenhang mit jenem, dem der borghesische Satyr entstammt, erwähnt.[1] Anlaß dazu gab die Besprechung der im Athener Museum befindlichen Bronze aus der Sammlung Demetrios, deren ägyptische Herkunft gesichert ist. Sie beansprucht besonderes Interesse dadurch, daß sie mit der allbekannten und allbeliebten pompejanischen Bronze des gehörnten, in übermütiger Laune herumspringenden Satyrs so stark übereinstimmt, daß die Abstammung beider von dem gleichen Original völlig zweifellos erscheint. Es war ein Bronzewerk wie jenes des Satyr Borghese, und eine dritte Bronzereplik des Cabinet des médailles in Paris[2], die zugleich auch für seine Berühmtheit Zeugnis ablegt, kommt noch zur weiteren Bekräftigung hinzu. Trotz ihres geringen künstlerischen Wertes ist sie doch insofern für die Frage der Priorität der beiden Gestalten von Bedeutung, als sie sich enge an die Athener Bronze anschließt. Wir haben die Superiorität derselben über die pompejanische

[1] Oben S. 102.

[2] Babelon-Blanchet Nr. 426. Gazette arch. 1886 Tf. 39/40 S. 301 ff. (Babelon).

Figur bereits erwähnt, dürfen aber doch auch hier noch einiges über dieses interessante Problem anfügen.

Der Satyr des Athener Museums ist schon durch das Motiv des Tanzens mit dem borghesischen verwandt, aber während dieser sich selbst zum Tanze mit Flöten aufspielt, wodurch er in der Freiheit seiner Bewegungen einigermaßen beengt erscheint, und so sein Tanz ein feierliches Element enthält, scheint jener nach der Haltung der Hände, die zum Teil nach der Neapler Figur zu ergänzen sind, mit dem Klappern der Krotalen seinen Tanz zu begleiten, und der Schwung der Arme, den dieses Instrument gestattet, beschleunigt die Bewegung, die nun eine weit freiere geworden ist. Er wirft den Kopf in den Nacken zurück, so daß Haar und Bart die Bewegung mitzumachen scheinen, die Drehung des Oberleibes erscheint bei gleicher Virtuosität noch stärker, und dazu kommt noch eine Rückbiegung, die den Schwung, der die ganze Gestalt durchzieht, zu einer geradezu hinreißenden Wirkung erhöht. Dem Neapler Satyr fehlt sie, sein Kopf ist nur leicht gehoben. Was die Bewegung dadurch an Rotation einbüßt gewinnt sie an Beschleunigung, er tanzt nicht mehr, sondern springt, und zwar recht leichtfüßig auf den Fußspitzen. Wir haben diese Veränderung auch an den direkten Variationen des borghesischen Satyrs beobachten können, die trotz ihrer starken Rückbiegung die Fußstellung, die der Satyr in Athen mit ihm gemeinsam hat, gleichfalls in die Zehenstellung beider Füße änderte. Dieser Fußspitzentanz ist eine spätere Angewöhnung des Satyrs, doch die Neapler Statuette erweist sich noch deutlicher als jünger durch das ihrem Kopfe entsprießende Hörnerpaar, dessen Fehlen am Originalwerk die Athener Bronze beweist, während die Pariser einen Ansatz davon zeigt. Dieser Kopfschmuck ist von Pan entlehnt, der ihn gegen rechte Bockshörner eintauscht, und es gesellen sich dazu an jugendlichen Satyrgestalten bei mangelndem Bartwuchs die Halszotteln der Ziege hinzu, die gleichfalls in dieselbe Richtung hindeuten. Diese Verstärkung des tierischen Elementes tritt schon am Pergamener Altar auf, ist demnach bereits um die Mitte des zweiten Jahrhundertes, aber vermutlich nicht viel früher, und unter dem Einfluß der idyllischen Richtung vollzogen, die auch an dem Satyrtypus die liebe Natur stärker betonte und allen Kulturexperimenten, die die attische Kunst an ihm vollzogen hat, gründlich entsagte. Damit gewinnen wir für die zeitliche Ansetzung des bedeutenden Originalwerkes eine ziemlich feste Grenze, es kann noch dem dritten Jahrhundert angehören, aber auch in das beginnende zweite hinabgesetzt werden. Für die Ursprungsfrage fehlt es jedoch an festen Anhaltspunkten. Der Anschluß an die attische Richtung ist durch den an den Satyr Borghese gegeben, und der Schwung der Linienführung spricht gewiß nicht dagegen; aber wir müssen uns mit der

Vermutung bescheiden, auf die die beiden Bronzekopien hinweisen, das Original habe in Rom gestanden; woher es dahin kam, entzieht sich derzeit unserer Kenntnis.

Wie ein Gegenbild zu diesen gestreckten und zuückgebeugten Satyrgestalten nimmt sich der berühmte krupeziontretende Satyr der Tribuna der Uffizien[1] aus, dessen lange Replikenreihe von seiner ganz besonderen Beliebtheit spricht. Leider hat keines der uns erhaltenen Exemplare den Kopf gerettet, und auch die Arme, in deren Hände der treffliche Ergänzer des Florentiner Exemplares, in dem gewiß ohne Berechtigung Michelangelo vermutet wurde, Schallbecken gegeben hat, sind nirgends erhalten. Trotzdem erweckt der so zurechtgemachte Torso den Eindruck eines großen Kunstwerkes, aber wenn man geglaubt hat, darin das Originalwerk selbst zu besitzen, so ward dabei übersehen, daß schon die Stütze eine solche Annahme erledigt und auf ein Bronzeoriginal hinweist. Auch in diesem Punkte schließt er sich also der Reihe grandioser Satyrschöpfungen an, die wir betrachtet haben. Es ist eine außerordentlich kräftig und sehnig gebildete Gestalt, die sich ihrer Beschäftigung mit voller Begeisterung hingibt und gerade dadurch einen komischen Eindruck hervorruft. Er hat den rechten Fuß auf das Instrument gesetzt und bringt durch das Niedertreten die beiden in demselben angebrachten Becken zum Aneinanderschlagen, es ist die im Altertum gebräuchliche Form des Dirigierens durch Takttreten. Das Orchester, das er leitet, besteht offenbar nur aus ihm selber. Welche Instrumente er in den so lebhaft bewegten Händen gehalten haben mag? Die Flöten, wie man annahm, waren es sicher nicht, das Flötenblasen verträgt sich mit dieser Situation nicht[2], und überdies zeigt das Münzbild von Kyzikos, mit dem wir uns bald noch zu beschäftigen haben werden,[3] nichts in den Händen; dort fuchtelt er mit den Armen in einer die Komik der Situation erhöhenden Weise, doch wird er wohl Kastagnetten oder Schellen gehalten haben, und möglicherweise hat er auch noch die Melodie gesungen, deren Rhythmus er so scharf betont, daß wir ein Tanzlied vermuten dürfen. Die anatomische Behandlung, wie sie das Exemplar der Tribuna wiedergibt, ist von einer vielbewunderten Meisterschaft. Die Bewegung löst ein recht lebhaftes Spiel der Muskeln aus, das mit einer Virtuosität dargestellt ist, die selbst über das, was uns die pergamenische Kunst geboten hat, weit hinausgeht. Der Ansatz um die Mitte des dritten Jahrhundertes erscheint uns viel zu früh. Doch bevor wir diese Frage einer näheren Erwägung unterziehen,

[1] Amelung, Führer Nr. 65.

[2] Die von Amelung für diese Vermutung zitierte Mänade auf dem Sarkophag Casali, die die Doppelflöte bläst und den Takt tritt (Baumeisterdenkm. Abb. 492) sitzt.

[3] Jahrb. III (1888) Tf. 9 Nr. 20 S. 296 f. (Imhof-Blumer).

müssen wir noch bei der Exegese verweilen. Es ist recht originell gedacht, daß der tanzfrohe Geselle nicht mehr sich selbst zum Tanze aufspielt, sondern die Musik für andere besorgt. Haben wir ihn uns wirklich im Wirbel des Thiasos zu denken, an dem seine Genossen und Genossinnen teilnehmen, während er gutmütig genug auf den Tanz verzichtet und sich mit Händen und Füßen abmüht, bloß um ihr Vergnügen zu unterstützen? Seiner Natur entspricht das wenig, und sein prächtiger Körper sagt uns doch deutlich, daß er dem Anspruch auf eigenen Genuß nicht entsagen muß. Es wäre eine solche Situation der scharf charakterisierenden Art der antiken Kunst wenig angemessen. Nun zeigt jene bereits erwähnte Münze von Kyzikos unseren Satyr und neben ihm eine Nymphe, die noch vor ihm auf derselben erkannt ward, und deren zahlreiche statuarische Repliken den seinen die Wage halten.[1] Als nun Wolters ihn in der zweiten Gestalt des Münzbildes nachwies, bemerkte er richtig:[2] »es erhebt sich sogar für uns die Frage, ob die Zusammenstellung, in welcher uns die Münze die beiden Figuren zeigt, etwa die ursprüngliche ist.« Der Gelehrte ist ihr nicht weiter nachgegangen, und spätere Besprechungen haben gleichfalls keinen Anlaß gefunden sie aufzunehmen. Indes, es wäre doch ein recht singulärer Fall, auf einem Münzbild die Nachbildungen gleich von zwei hervorragenden Kunstwerken zu finden, die nichts als ihren Kunstwert gemeinsam hätten. Zunächst sieht es freilich so aus, als ob hier nur eine recht zufällige Begegnung von Satyr und Nymphe stattgefunden habe, etwa in der Art, wie sich auch je eine Replik beider in den Uffizien, allerdings räumlich getrennt, befindet, und da nun zwei Exemplare der Nymphe ein Wassergefäß zeigen, das sie zu einer Quellengöttin macht, so hat man zwar billig diese Umschöpfung zu einer Brunnenfigur nicht ernst genommen, aber für die Erklärung der Situation doch in so weit benutzt, daß man das Motiv der Gestalt dahin gedeutet hat, sie lege die Sandalen ab, um ins Bad zu steigen.[3] Doch ist das in ihr selbst nicht mit wünschenswerter Klarheit angedeutet, und es wird zum mindesten gestattet sein, an das Anlegen der Sandalen zu denken, zumal die berühmte sandalenlösende Aphrodite recht vorbildlich zeigt, wie jenes gemacht werden muß. Damit hätten wir freilich zunächst nichts gewonnen, als einen andern Moment der gleichen Situation, und es bleibt noch die Frage offen, ob die Situation auch wirklich etwas mit dem Bade zu tun habe. Die Erfindung ist von feinstem Reiz des Momentanen. Das Mädchen hat nur für einen Augenblick auf dem Felsen Platz genommen, um die Sandale

[1] Furtwängler, Sammlung Somzée zu Taf. 21 S. 30, zählt 6 Exemplare auf.

[2] Jahrb. VIII (1893) S. 175.

[3] So auch Amelung, Führer Nr. 84, dort ist der Hinweis auf die Ähnlichkeit mit der Tyche von Antiochia.

zurecht zu machen, und wenn die Haltung, die sie einnimmt, an die Tyche von Antiochia des Eutychides gemahnt, so zeigt gerade jene zufällige Ähnlichkeit den gewaltigen Abstand vom monumentalen Stil am besten. Insoweit das Gewand die Aktion behinderte, ist es herabgesunken, und nur sein oberes Ende wird unter der linken Achsel festgeklemmt. Wie nun der Oberleib in voller jugendlicher Frische erscheint, so wirkt das herabsinkende Gewand als Draperie; diese verkleidet wirksam die Lücke zwischen dem Felsen und den Beinen des Mädchens in entzückendem Faltenspiel, dessen raffinierte und virtuose Behandlung am besten das von Furtwängler veröffentlichte Exemplar zeigt. Leider fehlt allen Repliken der Kopf. Die Ergänzer haben ihm immer die gleiche Neigung gegeben, als ob die Gestalt der unbedeutenden Hantierung ihre besondere Aufmerksamkeit zuwende, doch zeigt die Münze von Kyzikos, daß er nach aufwärts gewendet war. An einer Variation unserer Figur hat er sich noch in seiner richtigen Wendung erhalten, geschützt von dem Arm, den ein die Nymphe attackierender Pan ihr auf den Nacken legt.[1] Mehr als diesen Kopf dürfen wir freilich dem widerlichen antiken Pasticcio nicht entnehmen; aber selbst die Viscontische Abbildung reicht zu seiner Wiedergewinnung aus, gestattet sie doch, in ihm einen lange bekannten und in zahlreichen Repliken erhaltenen, bald einer Mänade, bald einem Hermaphroditen zugeteilten Kopf wiederzuerkennen, dessen Rätsel damit gelöst erscheint.[2] Jeden Zweifel seiner Zugehörigkeit schließt aber das im Museum von Tunis befindliche Exemplar aus, wo er noch auf der erhaltenen Büste aufsitzt, und der weggestreckte rechte Arm, dessen Lage genau mit dem an der Sandale nestelnden der »Nymphe« übereinstimmt, bis zur Handwurzel vorhanden ist. Der Kopf ist in den Nacken zurückgeworfen, die Züge sind von lebhaftem Lachen erhellt, das die obere Zahnreihe sichtbar macht, die Haare sind ringsum zusammengestrichen und am Scheitel in einem Schopf zusammengefaßt; nur an den Schläfen und am Nacken schaut kokett je ein Löckchen hervor. Es ist eine ausgelassene Heiterkeit und Schalkhaftigkeit in diesem Kopfe, der den Ton des ganzen Kunstwerkes angibt. Schon seine Aufwärtswendung bedeutet eine ganz besondere Verstärkung des künstlerischen Wertes der Gestalt. Was sie dadurch an Geschlossenheit verliert, das gewinnt sie an Achsenreichtum; der Gegensatz des vorgebeugten Leibes und des zurückgeworfenen Kopfes wirkt überraschend, und gerade jener Verlust ist es, der sie zu einer Einzelfigur ungeeignet macht, so oft man sie auch dazu umgestaltet hat. Die Verbindung von Satyr und Nymphe, wie

[1] Visconti, Museo Pio Clem. I, Tf. 49. Clarac 412, 3 R.

[2] Berlin, Ant. Sc. 571 u. 195. Das Exemplar in Tunis: Musée Alaoui Tf. 12, 16. Reinach, Rep. III, S. 119. 6.

sie die Münze von Kyzikos zeigt, ist gewiß die ursprüngliche, denn erst wenn sie wieder hergestellt wird, schwinden für beide Gestalten die exegetischen Schwierigkeiten, sie erhalten im Zusammenhang erst ihr rechtes Licht. Die »Nymphe« wandelt sich zurück zur Mänade, aus der sie entstanden ist, sie wird die Geliebte des Kroupeziontreters. Ihr allein gilt sein heißes musikalisches Bemühen; er spielt ihr zum Tanze auf, und nun wird ihr Motiv verständlich: sie nestelt sich die Sandalen fest, um sich nach seiner Musik im Wirbel zu drehen. Diese zarte Galanterie macht den derben Liebhaber zur komischen Figur, was sie mit ihrem Lachen quittiert; er ist in volle Abhängigkeit zu der reizenden Gestalt geraten, die sein wildes Naturell gezähmt hat. Schon das Münzbild läßt die Feinheit der Komposition erkennen; in ihm tritt, da es den Satyr richtig zu seiner Genossin gewendet zeigt, der Schwung der Linienführung hervor, der beide Gestalten zu einem Ganzen eint. Der gesenkte Kopf des Satyrs stimmt nun zu dem gehobenen der Mänade, und wenn auch jede der beiden Gestalten sich in anderer Weise gerade mit ihrem Bein beschäftigt, so beschäftigen sich doch beide damit recht angelegentlich. Erst die Wiederherstellung des neugewonnenen Kunstwerkes weist der kunstgeschichtlichen Prüfung die rechten Wege, wenn auch hier die großen Lücken unseres Wissens über die Kunst der Diadochenzeit einen festeren zeitlichen Ansatz nicht gestatten. Schon der Geist, der aus ihr spricht, hat nichts mehr von der Schlichtheit, die man den Einzelfiguren anzusehen vermeinte, und der hier wie dort zu einem frühen Ansatz Anlaß gab. Es ist ein novellistisches Element in ihr, das wir in seiner raffinierten Zuspitzung erst dem zweiten Jahrhundert und kaum seiner ersten Hälfte zutrauen mögen. Was in stilistischer Beziehung vom Satyr gilt, das hat auch für seine Mänade Kraft. Nur die falsche Kopfhaltung und der unbekannte Kopftypus konnte eine Zuteilung ermöglichen, die nach seinem Funde als abgetan angesehen werden muß. Stillschweigend hat wohl auch hier das alte Vorurteil mitgewirkt, eine Versetzung jenseits des dritten Jahrhundertes sei mit einer Minderbewertung gleichbedeutend; daß sie nicht nur gelegentlich eine Steigerung involvieren könne, der Gedanke mutet wohl noch jetzt ziemlich fremdartig an. Das fast ritterliche Benehmen des Satyrs einer Mänade gegenüber steht mit dem, was wir von alters her von ihm gewohnt waren, im Widerspruch. Noch die Gruppe des mit dem Satyr handgemein gewordenen Hermaphroditen schlägt den Ton an, der in früheren Tagen so oft erklungen ist. Satyrs Geschlechtsleben hat der bildenden Kunst bis in die praxitelischen Tage und auch noch lange darüber hinaus reichen Stoff zu humoristischer Behandlung geboten, und nach keiner Seite hat sie sich so eifrig mit ihm beschäftigt, wie nach dieser. Wenn nun hier mit einem Male eine Änderung eintrat, so geschah es wahrlich nicht aus dem Grunde,

weil die hellenische Kunst mit zunehmendem Alter frömmer geworden wäre; wir können vielmehr das Gegenteil wahrnehmen. Sie hat das in dieser Gestalt überkommene Kapital von Humor und Sinnlichkeit kräftig gemehrt, aber die rein künstlerischen Interessen standen ihr jetzt doch höher. Sie hat im Satyr vor allem das Thema gesehen, in dem sie das Problem der Bewegung, für welches dieser Zeit die längst abgenutzten Motive der Siegerstatuen nicht mehr hinreichten, in seiner ganzen Fülle von Variationen behandeln konnte; ist ja doch gerade in diesem Sinne die Anknüpfung an den Marsyas des Myron recht bezeichnend. Und vor allem die Kunst des zweiten Jahrhundertes hat nichts so sehr interessiert wie jenes Problem, in dessen Bewältigung diese Zeit gar Großartiges und noch lange nicht genug Gewürdigtes geleistet hat. Wenn sie damit dem Satyr trotz aller Jugendlust, die sie ihm einhauchte, seine eigentliche Domäne fast ganz entzog, so zeigt doch die Variation der Gruppe, an die wir diese Betrachtungen anknüpfen, welchen Weg sie eingeschlagen hat, um das Kapital der Sinnlichkeit nicht allzusehr zu vermenschlichen. Dort tritt für den Satyr der bocksbeinige Pan ein, der sich höchst täppisch benimmt; als ob es mit dieser Vergröberung nicht genug sei, weicht auch die Nymphe dem Hermaphroditen. Pan übernimmt fast das ganze ehemalige Gebiet, in dem Satyr sein geiles Wesen trieb, und seine skurrile Gestalt läßt es ganz begreiflich erscheinen, wenn er seinen Gegner aus dem Felde schlug. Auch er war dem Schönheitsdrange, der Satyr zum Liebling des Dionysos umgeschaffen hat, in jener Zeit, da dieser allgewaltig durchbrach, nicht entgangen. Aber als Jung-Satyr sein Schwänzchen wieder entdeckt hat, da erscheint auch Pan wieder mit seinen Bocksbeinen, seinem Hörnerpaar und seiner Ziegenphysionomie auf dem Plan, und zu der Rolle des ersten Liebhabers, der auch kühnlich Eros entgegentritt, ist er nicht nur durch diese den tierischen elementaren Trieb betonende Erscheinung berechtigt, sondern auch des komischen Erfolges sicherer als des heiß erstrebten. Wir werden noch gelegentlich sehen können, in welch großartiger Weise die Diadochenzeit die Erneuerung des alten Typus zu nutzen verstand, doch dürfen wir zunächst das Gebiet des Satyrs noch nicht verlassen.

Von der neugewonnenen Gruppe führt ein Weg zu einer zweiten, die Satyr und Pan in hilfsbereiter Freundschaft zeigt. Satyr hat sich bei seinem Herumtanzen einen Dorn in den Fuß getreten, und da er aus stilgeschichtlichen Gründen nicht in der Lage ist, sich diesen selbst auszuziehen, so nimmt Pan diese Operation vor.[1] Der Humor dieser Aktion wird durch die ihr beigelegte Wichtigkeit nachdrücklichst betont. Satyr hält sich in seinem Schmerz fest an den Felsen, auf dem er zu diesem Zwecke Platz genom-

[1] Louvre Clarac 150. 2 R. 6 Exemplare.

men hat; er wirft seinen Kopf mit schmerzverzerrtem Antlitz in den Nacken und legt das kranke linke Bein über das rechte dem zusammengekauerten Pan zur Behandlung zurecht. Die Gruppe hat viel Anklang gefunden. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß der Satyr seine Stellung von der ihre Sandale anlegenden Mänade entlehnt hat, nur ist der zurückgeworfene Kopf dem Motiv entsprechend von der entgegengesetzten Stimmung beseelt, und daß es diesmal Satyr ist, der dort so kräftig auftritt und hier in die Positur gerät, die dort sein Liebchen einnimmt, läßt über die bewußte Entlehnung keinen Zweifel aufkommen. Vermutlich war auch sein Kopftypus ein ähnlicher wie der hier erhaltene, doch ist dieser schon wegen der Transposition in Moll nicht zu verwerten. Das angeschlagene Thema war jedoch ein überaus glücklicher Griff ins Gebiet des Idyllischen, und so hat er weitere Folgen gehabt. Selbstverständlich erfordert der von Pan dem Satyr geleistete Dienst die Gegenleistung, aber die Fassung, daß Satyr nun dem Pan aus seiner gespaltenen Klaue den Dorn auszieht,[1] scheint doch recht spät zu sein, und wir dürfen uns genug sein lassen, eine zweite Redaktion des ersten Themas hier anzufügen. Sie ist gleichfalls in mehreren Exemplaren vorhanden; durch die Publikation Viscontis ist das vatikanische bekannt geworden.[2] Hier erscheint die Lage des Patienten stark verändert; er sitzt nicht auf dem Felsen, sondern biegt sich auf einer Felsunterlage weit zurück, und da ihm Pan sein krankes Bein hochhebt, um die Operation bequem vornehmen zu können, so würde er völlig das Gleichgewicht verlieren, wenn er sich nicht auf seinen Schlauch aufstützen könnte. Damit wird das Werk als Brunnengruppe tauglich, aber ursprünglich war es kaum dazu bestimmt. Interessant daran ist, daß es seinen Ursprung nicht verleugnen kann. Das prächtige statische Problem stammt aus jener früher so eingehend behandelten Gruppe des Satyrs, der mit einem Hermaphroditen handgemein wird, nur ist es hier in einer freien Weise verwertet, die nicht ganz ohne Reiz ist, aber an die künstlerische Meisterschaft der originalen Schöpfung nicht heranreicht. Immerhin ist es recht bezeichnend, in welcher Weise eine spätere Kunst die Meisterleistungen des zweiten Jahrhundertes auf bakchischem Gebiet zu nutzen wußte. Sie hat sich die von jenen geschaffenen neuen Bewegungsmotive in ihrer Art zu eigen gemacht und damit diesen Schöpfungen ihre Anerkennung gezollt, etwa in der Weise, wie diese Zeit selbst an den Marsyas des Myron als ihren Ausgangspunkt anknüpft.

Zu den besten der uns erhaltenen Schöpfungen dieser Zeit auf ihrem

[1] Wernicke in Roschers Lex. d. Mythologie III, Sp. 1447 c.
[2] Pio Clementino I, 48. 4 Exemplare.

eigensten Gebiete gehört auch die Berliner Statue einer tanzenden Mänade,[1] deren Ergänzung die Künstler so eifrig beschäftigt hat; schon die Art, wie dies vor sich ging, zeigt die hohe Schätzung, die dem Werk in unseren Tagen zuteil ward. Ein Replikengefolge, das eine ähnliche auch für die Antike zeigen würde, hat sich bisher nicht nachweisen lassen; wir möchten jedoch gleich vorweg die Behauptung wagen, daß das Berliner Exemplar trotz der vorzüglichen Ausführung keineswegs ein Originalwerk ist, und daß wir uns dieses als in Bronze geschaffen zu denken haben. Dafür spricht schon die Stütze mit den daran gehängten Zimbeln. Erst von ihr befreit, kommt die jugendfrische Gestalt in ihrer prächtigen Bewegung zu vollster Geltung. Leider fehlen nicht nur die Arme zum größten Teil, sondern auch der Kopf; trotzdem läßt sich die Frage, welche Aktion den Tanz begleitet hat, nicht umgehen. Die Ergänzung als Flötenspielerin ist wohl durch die Erinnerung an die »temulenta tibicina« hervorgerufen worden. Wir haben kaum nötig, über diese plinianische Stelle hier nochmals zu handeln, und wollen nur bemerken, daß wir, ebensowenig wie wir aus ihr eine Flötenbläserin herauszulesen vermögen, auch hier an eine solche denken möchten. Die leidenschaftliche Bewegung, in der diese Gestalt sich darstellt, widerstrebt dieser Auffassung, und die heftige Wendung, mit der sie den Oberleib nach links zurückwirft, läßt doch dringend vermuten, daß die Figur auch ihren Kopf in den Nacken geworfen hatte, und zwar der Hauptansicht der Statue gemäß mit starker Wendung nach rechts. Damit erhält sie erst den möglichsten Achsenreichtum, den der Künstler, wie der Torso seines Werkes deutlich zeigt, bewußt erstrebt hat. Sind schon diese Eigentümlichkeiten mit der Ergänzung als Flötenbläserin unverträglich, so ist es auch der Fußspitzentanz, der uns in den vom borghesischen Satyr abstammenden Gestalten bereits begegnet ist, die in ihrer Bewegung in ganz ähnlicher Weise, wenn auch wohl nicht ganz mit derselben Meisterschaft, über diesen hinausgegangen sind. Damit ist eine annähernde Zeitbestimmung des Originales der Berliner Mänade erreicht. Sie gehört in das zweite Jahrhundert und steht wohl dessen Ende näher als seinem Beginn. Weitaus die wahrscheinlichste Ergänzung wird die sein, die ihr ein Tympanon in die linke Hand gibt, für das über der linken Brust eine kleine Stütze erhalten ist, während die rechte zum Schlage ausholt. Dieses Tympanon wird zugleich dem Zweck gedient haben, den Kopf klar und wirkungsvoll hervortreten zu lassen, indem es einen ruhigen Hintergrund für ihn abgab.

[1] Berlin Ant. Sc. Nr. 208. Kekule, Jahrb. der preuß. Kunsts. 1896, S. 49 ff. mit Lichtdrucktafel, die Replik im Cabinet des médailles zu Paris ebenda S. 51. Collignon II, S. 602 Abb. 318. Kunstg. in Bildern I, 72. 3.

Das weibliche Gegenthema des tanzenden Satyrs bot seinem Meister die Möglichkeit, die Bewegung durch die Mitwirkung der Gewandung zu verstärken. Er hat sie vortrefflich zu nutzen verstanden. Der kurze Chiton von wirklich stofflichem Charakter ist auf der linken Schulter zusammengeknüpft und läßt beide Arme und die rechte Hälfte des Oberleibes, die er wirksam umrahmt, frei; er wird unter der Brust durch einen fest verknoteten Riemen gehalten und folgt dem Zuge der bewegten Gestalt, an die er sich eng anschließt, sie in voller Schönheit hervortreten lassend; an der Peripherie, wo die Schnelligkeit der Bewegung abnimmt, flattert das Gewand in losen Faltenzügen nach. Auch die leichten Zerrungen und Verschiebungen, die das angeschmiegte Gewand durch seinen Widerstand gegen die Bewegung erleidet, sind mit naturalistischer Treue studiert, und nicht zum mindesten beruht auch auf ihnen der Eindruck der Vollendung, den diese Kopie eines antiken Meisterwerkes hervorruft.

Ehe wir zu der Betrachtung jener Werke übergehen, die uns den Satyr, gleichsam von der lange andauernden Betätigung seiner Beweglichkeit ermüdet, hingelagert zeigen, haben wir das große Problem, das uns die ganze Reihe der eben betrachteten Gestalten, von denen wir nur die bedeutendsten hervorhoben, bietet, noch kurz zu besprechen. Es ist eigentlich nur die Fortführung dessen, was wir im Schwänzchenbeschauer, im Hermaphroditen und den an diese Schöpfungen sich anschließenden Werken bereits kennen gelernt haben, die wir mit einem gefeierten attischen Künstlernamen in Verbindung bringen zu können meinten. Das Streben des Meisters Polykles und wohl auch seiner Söhne ging auf das neuartige Problem, dem menschlichen Körper durch Beugung und Biegung, Drehung und Wendung die darstellbare Form seiner inneren Beweglichkeit abzugewinnen. Dies Problem findet sich in den erwähnten Gestalten völlig rein dargestellt, fast ganz ohne Beimischung wirklicher, den Standort wechselnder Bewegung. Selbst in der grandiosen Gruppe des Satyrs und Hermaphroditen ist trotz der Heftigkeit des Anpralles gerade die Gleichgewichtslage, in die sich die auseinanderstrebenden Körper momentan setzen, das dargestellte Resultat. Aber der eingeschlagene Weg führte doch notwendigerweise zu einem neuen Problem. Die potentielle Energie setzt sich in lebendige Kraft um. Für diese Wandlung hat der Satyrtypus, wie der der Mänade besondere Eignung. Sie erwachen zu neuem, ihrer bakchischen Natur angemessenem Leben, und noch in später Zeit zeigen die pompejanischen Fresken den Nachhall dieser Schöpfungen, die auch tief in das Gebiet der Malerei eingedrungen sind. Aber ihren Ursprung haben sie doch auf dem Boden des plastischen Schaffens. Diese Einzelgestalten zeigen uns deutlicher als die großen umfangreichen Monumente,

das eigenartige künstlerische Streben, das die Plastik des zweiten Jahrhundertes durchzieht. Ihre Probleme muten uns bekannt an, haben sie doch noch heute ihre Geltung! Sie erscheinen nur in moderner Gestalt und als moderne Probleme, und des Zusammenhanges mit der Antike werden wir uns nur schwer bewußt, dieweil wir unter jenem Schlagwort nur an Phidias, Praxiteles und Lysipp zu denken pflegen, nicht an die großen Namenlosen der Diadochenzeit. Indes, wenn wir auch verzichten müssen, dem lockenden Vergleich weiter zu folgen, so müssen wir doch des gewaltigen Vorteiles gedenken, den die antike Kunst darin besaß, daß sie für diese Probleme aus ihrem eigensten Typenschatze die natürlichen Träger derselben stellen konnte. Den Ausgangspunkt dieser Bewegung konnten wir erkennen, aber es hat besondere Schwierigkeit, die Heimat jeder einzelnen Schöpfung dieser Reihe festzustellen. Sie scheinen über das Gesamtgebiet der Diadochenwelt zerstreut gewesen zu sein, das von jeder großen künstlerischen Bewegung ergriffen worden ist.

Von den ruhenden Satyrtypen, zu deren Betrachtung wir schreiten, sei zuerst der berühmten Bronzestatue des trunken auf seinem Schlauch liegenden Satyrs aus Herkulanum im Neapler Museum gedacht,[1] nicht um ihm die erste Stelle in dieser Reihe anzuweisen, die dem Barberinischen Faun gebührt, sondern weil er durch seine trotz der Ruhelage lebhafte Bewegung am besten von der einen Reihe zur anderen überleitet. Es ist ein künstleriseh hoch bedeutsames Werk. Daß es auch in alten Zeiten als solches galt, zeigt eine Marmorwiederholung der Münchener Glyptothek,[2] der allerdings gegenüber der Neapler Bronze kein selbständiger Wert zukommt, und deutlicher noch ein Münzbild von Nicäa in Bithynien[3] auf einer unter Commodus geprägten Kupfermünze, die dem Satyr in die gesenkte Linke das Pedum gibt, das der herkulanensischen Bronze wohl ursprünglich angefügt gewesen sein wird. Für die Heimat der Originalschöpfung scheint die Münze auch in Betracht zu kommen, denn der Hinweis auf pergamenisches Kunstgebiet ist, wenn auch nicht gerade von zwingender Kraft, doch zum mindesten kaum wertlos. Der Satyr ist in trunkener Seligkeit, die ihm das Stehen beschwerlich erscheinen läßt, auf seinen Felsensitz, über den vorsorglich ein zottiges Löwenfell gebreitet und sein Schlauch wie ein Polster gelegt ist, hingesunken. Der Oberkörper, noch halb aufgerichtet, stützt sich auf den linken Arm, der Kopf ist in den Nacken zurückgeworfen, das rechte Bein weit vorgestreckt. Er hat

[1] Friederichs-Wolters Nr. 1499. Comparetti et de Petra, La villa dei Pisoni Tf. 13. 1 S. 268.

[2] Furtwängler, Glyptothek Nr. 224. Hundert Tafeln 43. 2. Auf einer Zeichnung Michelangelos aus dem Jahre 1505 (Springer, Raffael und Michelangelo Fig. 13) von A. Grünwald erkannt.

[3] Arch. Zeit. 1869 Tf. 23. 1 S. 97 (Friedländer).

die Rechte hoch erhoben und schlägt ein Schnippchen, das seine heitere Gemütsstimmung drastisch zum Ausdruck bringt. Die Weinseligkeit spricht auch aus seinem Antlitz, das zu einem Lachen verzogen ist, wie es Betrunkenen eignet und nichts von dem natürlichen Ausdruck übermütiger Fröhlichkeit hat. Eine wirksame Verstärkung der Lebendigkeit bilden in der Neapler Bronze, die aus Glaspasten von natürlicher Färbung eingesetzten Augen, die gewiß auch im Originalwerk vorhanden waren. Der Satyr hat die Jugendjahre schon hinter sich, er befindet sich aber noch in kräftigem Mannesalter. Die breite Stumpfnase mit den geblähten Nüstern verrät die Sinnlichkeit, die in ihm tobt, aber augenblicklich durch die Weinstimmung zurückgedrängt erscheint; diese flößt ihm ein köstliches Selbstgenügen ein, dem sein Schnippchen gilt, das wie eine lustige Absage an seine gelegentlichen Liebchen angesehen werden kann. Der Bart des Satyrs ist im Wachstum stecken geblieben, er kommt nur an einigen Stellen hervor, was sowohl für den Schnurrbart, als auch für Kinn- and Wangenbart gilt. Dieser Zug erinnert an das Senecaporträt und die von Schrader zum Vergleich herangezogenen Gallierköpfe; er bestärkt die Vermutung pergamenischer Herkunft, oder genauer die der Provenienz aus der kleinasiatischen Kunstschule. Am Halse fehlen die Ziegenwarzen nicht, und der Stirne entspringen die bekannten kurzen Hörner zwischen den zottigen Haarbüscheln. Ein Beerenkranz im Haar ist außerordentlich geschickt angeordnet, um den Eindruck des Kopfes zu heben. Zündend wirkt diese Schöpfung durch den übermütigen Humor, der sie durchzieht; er pulsiert in ihr noch weit stärker, als in all den sich drehenden und wirbelnden Satyrn, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie eine überaus glückliche Steigerung aufweist, die am einfachsten zum Bewußtsein gebracht wird, wenn wir uns das Lager weg und den Gelagerten aufgestellt denken. Damit würden wir eines der prächtigsten Exemplare des Springertypus erhalten, und zwar ein rechtes Gegenstück zu dem Bronzesatyr aus Alexandrien in Athen: die Drehung des Oberleibes, der zurückgeworfene Kopf, die Streckung und Biegung von Armen und Beinen, nur hier im Gegensinne, sind von auffälliger Übereinstimmung. Dieses Motiv der äußersten Bewegung erscheint nun in die Ruhelage transponiert, und der Gegensatz an sich ist es schon, der den Eindruck der Komik hervorruft. Er läßt uns förmlich sehen, wie der Satyr getollt hat und weiter tollen würde, vermöchte er noch auf eigenen Füßen zu stehen.

Wir wollen hier noch ein Wort über den vom Pan entlehnten Kopfschmuck der kurzen Hörner und der Ziegenzotteln, die auch unsrem Satyr eignen, anschließen. Mit diesen Gaben hängt ja auch das Pedum zusammen, das wir hier vorausgesetzt haben. Es fragt sich nun, ob in diesen Abzeichen ein festes chronologisches Merkmal oder gar ein solches, das einen lokalen Ansatz ermöglicht, zu suchen sei. Gewiß ist nur, daß

die Diadochenkunst diese Merkmale kennt und verwertet; die Differenz gegen die Panshörner wird durch die kleinen Dimensionen gewahrt, aber daß sie dem Satyrtypus nicht erb und eigen sind, zeigt sich in ihrem gelegentlichen Fehlen. Es scheint kaum möglich, eine zeitliche oder räumliche Trennung nach diesem Merkmal durchzuführen; vielmehr hat es den Anschein, daß beide Typen gleichzeitig und nebeneinander vorkommen und die Scheidung ein rein künstlerisches Moment besorgen würde, etwa in dem Sinne wie die Augenbrauen, deren Fehlen oder Vorhandensein in den Porträtköpfen dieser Zeit sich dem Ausdruck derselben anbequemt. Nach dieser Analogie sind die Panshörner und Zotteln für den lebhaft bewegten Typus, wo sie den Vergleich mit der Springlust des Bockes nahe legen, obligat; für den gleichmäßiger bewegten oder gelagerten Typus nicht, doch beweist jedenfalls dieser trunkene Satyr trotz seiner Lage nichts dagegen; er hat seine Bockshörner reichlich verdient. Das Gleiche gilt wohl auch von der ebenfalls aus Herkulanum stammenden und im Neapler Museum befindlichen Bronzestatue eines jungen schlafenden Satyr, der dort auf einem Felsensitz postiert ist, auf dem ein Schläfer nicht ohne Gefahr des Absturzes ruhen kann.[1] Um diese zu bannen, hat ihn ein moderner Forscher auf ein mächtiges Felslager hingestreckt,[2] ähnlich wie einst Bernini, der kein Arg daran fand, dem Hermaphroditen die bekannte bequeme Matratze zu geben, den Barberinischen Faun horizontal auf eine Felsplatte gelagert hat. Indessen hat eine neuere Untersuchung nachgewiesen, daß jene Positionsänderung unzulässig ist. Sie widerspricht nicht nur den künstlerischen Bedingungen des Werkes, sondern wird durch die überaus sorgfältige Anlage des Rückens geradeswegs ausgeschlossen.[3] Der Anstoß, den modernes Kunstempfinden an dem Eindruck des Unwahrscheinlichen nimmt, hat für den antiken Künstler ebensowenig bestanden, wie beispielsweise für Michelangelo. Die nahe Beziehung zum »Barberinischen Faun« behält der Neapler Satyr trotzdem; wir dürfen hier sofort der Meinung Ausdruck geben, daß er nur eine Nachwirkung jenes großen Meisterwerkes sein kann. Sein Kopf wird von demselben kurzen Hörnerpaar, sein Hals von den gleichen Ziegenwarzen geziert, wie der des trunkenen Satyrs. Scheinen diese Attribute auch hier darin begründet, daß der Schlaf von der Gestalt urplötzlich Besitz ergriffen hat, ehe sie in die Ruhelage gelangen konnte, so wird gerade dadurch, daß auch in dieser Situation ihres Weilens nicht mehr lange sein kann, das Elementare der Unruhe stark betont.

---

[1] Zuletzt Arndt-Brunn-Bruckmann Tf. 594, Text von W. Riezler. Comparetti et de Petra, La villa dei Pisoni Tf. XV, 1. Rayet, Mon. de l'art ant. Tf. 60.

[2] Bulle, Jahrb. XVI (1901) S. 14 Abb. 6.

[3] P. Herrmann bei Riezler, dessen Stilbestimmung nicht ernst zu nehmen ist.

Wenn wir nun zu der fesselnden, aber leider derzeit noch nicht sehr dankbaren Aufgabe übergehen, das größte aller uns auf diesem Darstellungsgebiete erhaltenen Meisterwerke, den »Barberinischen Faun«, einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen,[1] so wollen wir diese mit dem Problem beginnen, das uns hier das Material schon bietet. Die ganze Reihe der in diesem Zusammenhang behandelten Werke besteht aus Bronzewerken, auch wenn sie für uns nur in Marmorrepliken vorhanden waren, und wir werden auch im folgenden noch sehen, welch ganz besondere Rolle die Bronzetechnik auf diesem Gebiete spielt. Und nun stehen wir vor einem Marmorwerk, dessen Originalcharakter mit zweifelloser Klarheit hervortritt, das aber dadurch einen Ausnahmsfall konstatiert, der namentlich bei der Bedeutung desselben eine Erklärung verlangt. Sie gibt sich fast von selbst. Die Bronzetechnik war ein dringendes Erfordernis für die Darstellung der lebhaften Bewegung, deren Thema Satyr und Mänade geworden waren. In dem Augenblick aber, wo sie aufhören Träger dieses Problems zu sein, und der Satyr der wohlverdienten Ruhe wirklich genießen konnte, hörte auch diese Notwendigkeit auf, und diesen Moment bezeichnet eben mit voller Schärfe die Münchner Statue. Sie ist über Lebensgröße aus grobkörnigem parischen Marmor der besten Sorte gefertigt, dessen Transparenz und Leuchtkraft die Wirkung der Formen bedeutsam steigert. Gefunden wurde sie bei den Befestigungsarbeiten, die Papst Urban VIII. Barberini an der Engelsburg, zum Teil unter der Leitung Berninis, von 1624—1641 vornehmen ließ, als man zu Beginn derselben die Vertiefung und Verbreiterung der Gräben vornahm. Das rief die naheliegende Vermutung hervor, sie habe einst zum Schmuck des Hadrianischen Maussoleums gedient und ihren Absturz beim Sturm der Goten auf diesen in die Festungsmauer einbezogenen Turm im Jahre 537 gefunden, als, wie Prokopius erzählt, die Belagerten die Gefahr dadurch abwendeten, daß sie die Masse der Statuen, die da oben standen, zerschlugen und auf die Köpfe der Stürmenden hinabwarfen. Indes, diese Hypothese leidet an Unwahrscheinlichkeiten, und so mag denn richtig sein, daß die Statue gar niemals oben gestanden hat; ihr Fundort weist vielmehr auf eine Aufstellung in den kaiserlichen Gärten längs des Tiber hin. Der Papst ließ sie sofort in den Palast seiner Familie bringen, der ihr den noch heute gangbaren Beinamen gab. Ihr Erhaltungszustand ist ein glücklicher, da Kopf und Oberleib fast unverletzt blieben; von den Extremitäten sind verloren: das rechte Bein ganz, Stücke des gebrochenen linken, linker Unterarm, rechter Ellenbogen und die Finger der rechten Hand. Von

[1] Furtwängler, Glyptothek Nr. 218. Hundert Tafeln 36/7. Brunn-Bruckmann Tf. 4. Bulle, Jahrb. XVI (1901) S. 1 ff. Collignon S. 593 Abb. 310. Kunstg. in Bildern I, 69. 5. Friederichs-Wolters Nr. 1401.

dem Felsen, auf dem sie ruhte, ist nur soviel erhalten, als am Körper der Figur haftete, und ebensoviel von dem darüber gebreiteten Pantherfell. So erscheint sie in dem ersten Stich, der von ihr Kunde gibt 1642, wagrecht auf ihrem vom Stecher ergänzten Felsen liegend, aber doch bereits mit jener Ergänzung der fehlenden Teile, die sie heute noch hat. Es ist Bernini gewesen, der sie, aus Achtung vor der Meisterhand, die die unversehrten Teile verrieten, in Stuck ausgeführt hat, und es scheint als ob auch die Aufrichtung der Statue und die echt barocke Weiterführung des Felsens sein Werk gewesen seien. Berninis Ergänzung ist jedenfalls eine glänzende Leistung, und es mutet wie eine Vorherbestimmung an, den größten Meister der modernen Barockplastik als Mitarbeiter an dem größten uns erhaltenen Meisterwerke der antiken Barockkunst zu treffen. Eine andere Frage und keine unbestrittene ist freilich, ob seine Ergänzung die richtige ist. Die Ausführung der Berninischen Ergänzungen in Marmor hat im Beginne des vorigen Jahrhundertes Pacetti besorgt, doch hat er das rechte Bein noch etwas stärker gebogen und dessen Ferse weiter zurückgesetzt.[1] Wir lassen das interessante, an leidenschaftlichen, von höchster Wertschätzung zeugenden Kämpfen um den Besitz der Statue reiche Kapitel unerörtert, das die Zeit von ihren erstem Auszug aus Palazzo Barberini bis zum Einzug in die Münchner Glyptothek umfaßt, und wenden uns der Betrachtung des Werkes selbst zu.

Der Satyr ist an der Grenze zwischen Jugend und Mannesalter dargestellt, noch bartlos; nur auf der rechten Wange sprießt ein leichter Flaum. Seine Körperformen sind kraftvolle, und ihre Darstellung zeigt eine glänzende Meisterschaft der anatomischen Durchbildung, die nicht die Wege des Virtuosentums geht, sondern ein tiefes Verständnis für das Organische derselben offenbart. Der Ausdruck des Kopfes läßt noch die Spuren der leidenschaftlichen Erregung erkennen, des wilden Zechens und Schwärmens, die seiner Ermattung vorausging. Nun hat ihn der Schlaf übermannt, plötzlich, noch ehe er Zeit gefunden hat, sich sein Lager zu bereiten. Er ist auf einen wenig bequemen Felsensitz hingesunken, sein Pantherfell, das diesen bedeckt, hängt noch über seinem linken Oberarm; die Lehne, die ihm der Fels bietet, reicht für eine ruhige Rückenlage nicht aus, der Satyr ist genötigt, sich stark nach links zu drehen, er hat den linken Arm auf den Rand des Felsens und sein Haupt auf die emporgezogene linke Schulter gelegt. Diese starke Drehung hat aber nicht nur den Vorteil, dem Vorderleibe zugute zu kommen, sondern das Fehlen der Lehne rechts läßt auch den größten Teil des Rückens, der nur mit der linken

[1] Die verschiedenen Ergänzungen in Bulles Studie, die Berninis Abb. 2 u. 3, die von Pacetti Abb. 1. 4. 5, seine Ergänzungsvorschläge Abb. 7 u. 8.

Außenseite am Felsen aufruht, dem Betrachter völlig frei; sie ist mit entsprechender Sorgfalt ausgeführt. Als Satyr charakterisiert den Faun nur der kurze Roßschweif; Hörner und Warzen fehlen, eigentlich auch die Tierohren, denn das linke verschwindet völlig, und von dem rechten verdeckt der erhobene und angebogene, über den Kopf gelegte Arm die Spitze; der Künstler kündet durch diesen freiwilligen Verzicht auf die hergebrachten Mittel der Charakterisierung seine Absicht, diese auf seine Weise zu versuchen, und es ist ihm in der Tat völlig gelungen, den Charakter des dämonischen Naturburschen realistisch zum Ausdruck zu bringen. Aber die Hauptfrage, über die wir nun Rede zu stehen haben, ist doch die nach der Richtigkeit der Berninischen Ergänzung, die, da das linke Bein nur geflickt zu werden brauchte, sich auf die kühne Einziehung des rechten erstreckt. Diese ist von grandioser Wirkung; jede Abschwächung oder gar die völlige Streckung des Beines würde dem Charakter des Werkes empfindlichen Abbruch tun, sie bringt in die Umrißbildung ein beruhigendes Element hinein, das unser Interesse erkältet. Die beiden graphischen Darstellungen, mit denen Bulle seinen Ergänzungsvorschlag erläutert, in dem der Barberinische Satyr dem umrestaurierten bronzenen Neapler Satyrknaben angenähert wird, geben davon überzeugende Proben; indes, wir müßten, falls seine Voraussetzungen unbestreitbar wären, das Resultat hinnehmen und uns, so gut es eben geht, in den dann stark akademisch angehauchten Charakter des Werkes hineinzufinden suchen; dann aber würde in dem Grade, in welchem unsere Bewunderung für das antike Werk abnimmt, jene für Bernini steigen, was, nebenbei bemerkt, an und für sich gewiß noch recht oft not tut. Die Frage wäre im günstigen Sinne für die jetzige Ergänzung gelöst, wenn Furtwänglers Vermutung zu Recht bestände, Bernini habe für den Einsatz des Beines einen Rest der Ferse des antiken Fußes weggearbeitet, doch vermögen wir sie nicht nachzuprüfen. Gesetzt jedoch, er hätte keinen so festen äußeren Anhaltspunkt gehabt — bot ihm vielleicht nicht die Linienführung des Erhaltenen einen kräftigen Antrieb zu seiner glorreichen Ergänzung? Für diejenige Bulles war der Neapler Satyrknabe das direkte Vorbild und die Überzeugung maßgebend, der Barberinische Satyr müsse sich in die Typenfolge der übrigen schlafenden Gestalten der antiken Kunst einfügen lassen. Da sich aber sein Versuch, in diesem Sinne auch die Neapler Statue umzulegen, als verfehlt erwiesen hat, so ist damit der Hypothese der Boden entzogen, auf dem sie errichtet ward. Sie fällt zugleich mit jener. Lehrreich ist es, daß bisher kein Versuch gemacht ward, für den Kopftypus des Barberinischen Satyrs selbst irgendeine Analogie beizubringen. Sein Kopf ist so eigenartig, wie ihn eben nur ein großer schöpferischer Meister gestalten konnte. Das möchte vielleicht auch für die Komposition von

Bedeutung sein. Der Vergleich mit der Neapler Bronze dient wohl besser dazu, die Verschiedenheit als die Verwandtschaft zu erläutern. Da fällt der linke Arm frei herab und indiziert dadurch schon den rhythmischen Fluß der Umrißlinien. Der wagerecht gestreckte linke Unterarm des Münchner Satyrs durchbricht ihn; mag man den fehlenden Unterarm auch mit Fug anders ergänzen, als es Bernini getan hat, man kommt um die im Winkel gebrochene Linie nicht herum. Darin liegt ein Wink gegen die akademische Ausgestaltung der Linienführung, der Bernini nicht entgehen konnte. Vergleichen wir noch den am Haupt aufruhenden linken Arm, so beobachten wir an der Neapler Bronze wiederum eine schwungvollere Linienführung, die zu der des gestreckten Beines trefflich stimmt; die eckig gebrochene des eng angezogenen an der Münchner Gestalt zeigt aber deutlich, daß eine ähnliche Führung der Linie des Beines wie dort völlig ausgeschlossen sein wird. Damit ist freilich nur die innere Berechtigung der Berninischen Ergänzung nachgewiesen — wir müssen uns daran genügen lassen.

Das bekannte Wort Winckelmanns über den Barberinischen Satyr, er sei »kein Ideal, sondern ein Bild der sich selbst gelassenen einfältigen Natur«, sagt vielleicht mehr, als damit gemeint war. Wenigstens hat sich der Glaube, daß es scharf zutreffend sei, darin bewährt, daß es weit öfter zitiert wird, als so mancher andere gleich gut geformte Ausdruck des Ahnherren unserer Wissenschaft. Der Schöpfer dieses Werkes hat sich das Problem des Satyrs in anderer Weise gestellt, als seine Zeit- und Zunftgenossen, deren Werke wir bisher bewundert haben. Er sah in ihm nicht mehr bloß den geeigneten Träger von Bewegungsmotiven interessantester Art, sondern machte den neuartigen Versuch, das Wesen des Satyrs selbst, mit Verzicht auf solche Motivierung und selbst auf die äußerlichen Merkmale, so weit ein solcher gestattet erscheinen konnte, zum Ausdruck zu bringen. Dazu mußte er ihn einschläfern, aber schon die Art, wie er ihn vom Schlaf übermannt werden läßt, ist für den Satyr ungemein charakterisierend. Sein unbequemer Sitz gestattet nicht das Lösen der Glieder und die hergebrachte klassische Pose. Er muß sich an demselben förmlich festhalten und feststützen, die Umrißlinien weichen wie eigenwillig aus dem gewohnten Geleise, erhalten aber einen grandiosen Zug von Kühnheit, und ein unerhörter Achsenreichtum durchzieht die Gestalt. Mit allen Mitteln hat es der Künstler zu erreichen verstanden, daß das Hauptinteresse des Beschauers sich dem Antlitz zuwendet, in welchem seine Charakterisierungskraft das denkbar Höchste zu leisten imstande war. Ein dicker Kranz von Efeublättern und Früchten wird mit dem sich struppig über der Stirne emporsträubenden und dem über die Schläfen herabfallenden Haar zu einem prächtigen Rahmen. Kein Zug des Gesichtes erinnert

an irgend etwas Bekanntes, es ist ein derbes, von Adel wie von Bauernhaftigkeit gleichweit entferntes Antlitz, in dem die Kraft der Sinnlichkeit förmlich rein dargestellt erscheint. Ein Hauch heißer Leidenschaft liegt darüber gebreitet. Brauen und Stirn zeigen das Nachzucken wilder Stürme, der Mund ist halb geöffnet, die Nasenflügel sind geschwellt, tiefes Atmen, ja selbst Schnarchlaute scheinen sich dem Schläfer zu entringen, und aller Einzelbeschreibung spottet die absolute Meisterschaft der Ausführung.

Es sieht wie ein seltsames Spiel des Zufalls aus, daß wir von diesem Meisterwerk keinen Nachklang in unserem Replikenvorrate besitzen, während doch so mancher dieser Typen ein recht zahlreiches Replikengefolge aufweist. Doch teilt er damit das Schicksal so ziemlich aller uns erhaltener großer griechischer Originalwerke. Aber vielleicht sind noch Nachwirkungen dieser Schöpfungen kenntlich. Der Neapler Bronzesatyrknabe dürfte eine solche stark klassizierende sein. Er hat seinem Vorbilde nur das formale Motiv entlehnt, das Schlafen bei nur leicht geneigtem Oberkörper; freilich, gegenüber der liegenden Gestalt des Schläfers, die den Betrachter zur Daraufsicht nötigt, ein künstlerisch ungemein wirksames.

Mit besonderer Deutlichkeit formulieren das Problem die beiden statuarischen Typen der berühmten schlafenden Ariadne. Das Madrider Exemplar zeigt Ariadne auf dem Felsen hingestreckt, das vatikanische hat diesem eine Gestaltung gegeben, bei der die Aufrichtung des Oberkörpers an den Barberinischen Satyr erinnert.[1] Beide stimmen in allen übrigen Einzelheiten nahezu vollständig überein, so daß die Frage der Priorität sich von selbst stellt. Sie gilt als entschieden. Die vatikanische Statue soll dem Original näher stehen, die Madrider eine Variation sein, die der schlafenden Gestalt eine bequemere und passendere Lage verliehen und damit das für Ariadne charakteristische Moment des unruhigen Schlafes aufgegeben hat. Man hat versucht, diesem Schluß durch den Vergleich der Lage der Gewandfalten eine sichere Basis zu geben, indessen folgen diese hier wie dort der geänderten Situation und bieten für die Lösung der Frage keinen Anhaltspunkt. Nun aber hat man weiter auf das Wiederkehren des Typus der schlafenden Ariadne vor allem auf pompejanischen Wandgemälden hingewiesen, wo Dionysos von seinem Thiasos begleitet, die Schläferin zu wecken kommt, und daraus gefolgert, die Statue möchte durch ein Gemälde, das diese Szene dargestellt hat, ins Leben gerufen worden sein. Indessen, es ist doch nicht leicht einzusehen, warum

[1] Die Madrider Statue: Hübner, Die ant. Bildw. in Madrid Nr. 41. Friederichs-Wolters Nr. 1573. Clarac 415. 2 R. Die vatikanische: Helbig, Führer I² Nr. 218. Brunn-Bruckmann Tf. 167. Collignon II, S. 588 Abb. 305. Friederichs-Wolters Nr. 1572. Das Exemplar in Florenz: Brunn-Bruckmann Tf. 168.

man die verlassene Ariadne nicht als Einzelfigur gefaßt haben könnte. Eine starke typische Übereinstimmung, namentlich mit dem vatikanischen Exemplar, findet sich in dem Wandgemälde nirgends, nur auf der Münze von Perinth sehen wir das Madrider benützt;[1] aber auch für dessen Ursprung aus dem Gebiet der Malerei scheint sich kein festes Zeugnis erbringen zu lassen, doch mag zugegeben werden, daß dies Werk seiner Auffassung nach ein malerisches ist. Entschieden plastisch gedacht ist das vatikanische, aber es ist an ihm ein Mangel schon von Winckelmann bemerkt worden: das Gesicht liegt schief, ein Tadel, der das Madrider Exemplar nicht trifft. Da ist die Lage des Kopfes eine natürliche, dort eine verschobene. Sonst aber ist die vatikanische Ariadne die weitaus wirkungsvollere, und namentlich die Behandlung der Draperie an ihr weit raffinierter durchgeführt, als die der anderen. Wenn schon dieser Umstand auf eine spätere Rezension deutet, so findet jener Tadel unter der gleichen Voraussetzung seine befriedigende Erklärung. Es würde wohl nichts verschoben sein, wenn nicht geschoben worden wäre. War die ruhigere Lage die ursprüngliche, dann ist jene effektvolle Hebung verständlich; dabei verrückt sich aber der Kopf bei der gleichen Armhaltung von selbst, er mußte seine Stütze auf der Handfläche suchen, die dort leicht angeschmiegt ist, und da der linke Unterarm sich nun nicht mehr auflegen durfte, sondern aufstützen mußte, so verschob sich die Lage des Kopfes, die nun gequält wirkt. Aber diese Umänderung wird voll begreiflich unter dem Eindruck, den die Neuschöpfung dieses Motives am Barberinischen Satyr hervorrief, und daß sie sich nicht ohne Nachteil vollziehen ließ, fällt gegenüber der trefflichen Gesamtwirkung kaum schwer ins Gewicht.

Zur Lösung der Frage der Entstehungszeit des Barberinischen Satyrs helfen diese Analogien nur wenig. Wir sind jedoch zu der Annahme gezwungen, daß bei dieser Schöpfung die der Hauptmasse der tanzenden Satyre und Mänaden bereits vorausgegangen ist. Wir gelangen damit zu einem ungefähren Ansatz, der dem Ende des zweiten Jahrhundertes naheliegen muß,[2] das dadurch freilich zu einem Höhepunkt der hellenischen Plastik wird. Auch über die Gegend, in der der Satyr entstanden sein mag, sind wir nicht imstande, sichere Auskunft zu geben. Am liebsten wird man an Rhodos denken, da wir die Entstehung dieses Meisterwerkes doch nur in dem Zentrum der Diadochenkunst wahrschein-

[1] Baumeister, Denkm. d. klass. Altert. S. 126 Abb. 131.

[2] Der sonderbare Zeitansatz des Barberinischen Faunes durch Benndorf, Öst. Jahreshefte IV (1901) S. 173: »der dem Ende des vierten oder dem Beginne des dritten Jahrhundertes v. Chr. angehört«, erklärt sich zur Genüge aus der Nike von Samothrake — Hypothese desselben Autors.

lich finden können. Völlig aussichtslos aber wird es bleiben, der Meisterfrage nachzugehen.

Einer eigentümlichen Wandlung, die der Satyrtypus dieser Zeit durchmacht, haben wir noch zu gedenken. Er geht auf den Typus des Kentaurn über und verleiht diesem neues bakchisches Leben. Die frühere Kunst kennt den Kentaurn nur als Gegner des Herakles sowie des Theseus und seiner Gefährten. Er hat am Parthenon seine Veredelung erfahren, und Zeuxis, der ihm seine Familie gab, hat ihm damit die Existenzberechtigung verliehen, während die alte Kunst nur den weisen Chiron befriedet hat. Da der Kentaur aber mit seinem privaten Dasein nichts rechtes anzufangen weiß, so gerät er schließlich in den Dienst des Thiasos und paßt sich Satyr und Silen an, so gut es eben geht. So werden wir denn auf diesem Gebiete eine Art Fortsetzung des Satyrtypus verfolgen können, und zwar hier vor allem in erotischen Themen, deren fast ausschließlich privilegierter Träger er früher war. Es ist aber für den raffinierten Geschmack der Diadochenkunst scharf bezeichnend, daß sie diese nun Mischbildungen zuwies, wie Pan und den Kentaurn, was sich förmlich programmatisch in dem berühmten Werke des Meisters Heliodor ausspricht, in dem der Ringkampf zwischen Pan und Eros dargestellt war. Eigentlich tritt in dieser Umgestaltung des Satyrtypus zum Kentaurn nur eine atavistische Erscheinung zutage. Der altionische Silen mit seinen Pferdebeinen und seinem langen Pferdeschwanze steht dem Kentaurn recht nahe. Die beiden Typen sind jahrhundertelang ihre eigenen Wege gegangen und treffen zum Schluß wieder so nahe zusammen, wie sie es zu Anfang waren. Von dieser neuen Kentaurenschöpfung der Diadochenzeit gibt das bekannte kapitolinische Paar mit der Künstlerinschrift der Meister Aristeas und Papias aus Aphrodisias eine besonders gute Probe. Eine stattliche Anzahl von Wiederholungen des älteren wie des jüngeren der beiden Kentaurn läßt ein berühmtes Werk erkennen. Der Hauptwert der in der Villa Hadrians gefundenen und wohl für diese geschaffenen Exemplare der Meister von Aphrodisias[1] besteht darin, daß sie uns beide als zusammengehörig vorgeführt haben. Ihre Stützenwirtschaft, aber auch äußerlich der dunkelgraue Marmor weisen bestimmt darauf hin, daß es Bronzeoriginale waren, die sie kopierten, zwar mit ganz besonderer Virtuosität, wie sie der schwer zu bearbeitende Stein erforderte, aber doch auch mit der dem echten Virtuosentum so eng verbundenen Roheit. In ganzer Gestalt besitzen wir nur noch den älteren Kentaur in einer Replik im Louvre, welche dem Originale zweifellos weit näher steht als die römische, und uns auch Auskunft darüber gibt, woher die Ansätze, die sich dort auf beiden Pferderücken erhalten haben,

[1] Helbig, Führer I² Nr. 525/6.

stammen. Dort ist ihm ein kleiner Eros aufgesetzt, der ihm heimtückisch die Hände auf dem Rücken zusammengebunden hat und ihn nun zu scharfem Trabe antreibt, indem er mit der Linken eine Locke als Zügel gefaßt hält; mit der Rechten schwang er wohl die Peitsche. Der Kentaur wendet mit schmerzverzogenem Antlitz, das an Laokoon gemahnt, den Kopf zurück und versucht vergeblich, mit dem geschwungenen Schwanze den Knaben zu treffen. Sein Gegenstück, der jugendliche Kentaur, scheint die Last des gleichen Reiters kaum zu spüren. Was der Reiter dort trieb, wissen wir freilich nicht, er hat ihm aber die Arme frei gelassen, und dieser hebt nun die Rechte hoch, ganz in der Geste des Neapler auf dem Schlauch liegenden Satyrs; er scheint, wie dieser, ein Schnippchen zu schlagen, das aber keineswegs eine Absage bedeutet; er peitscht mit seinem Schweif lustig die Luft und fühlt keinen Anlaß, ihn gegen den kleinen Necker zu wenden. Seinen Kopf dreht er gleichfalls in die Richtung nach dem Eros zurück, aber der Ausdruck desselben ist ein ganz anderer als der des alten, welcher ganz gut sein Vater sein könnte. Er lacht übermütig, und in seine fröhliche Stimmung scheint sich ein wenig Spott über das Schicksal jenes zu mischen. Es ist gerade kein sehr tiefsinniger Gedanke, der in diesem Paare versinnbildlicht erscheint, aber das Wesentliche ist doch, daß es eben ein Gedanke ist, der ein literarisches Interesse dem rein künstlerischen zugesellt und in epigrammatischer Zuspitzung ausdrückt. Es ist eine seltsame Variation des Goetheschen »Wes man in der Jugend begehrt, des hat man im Alter die Fülle«: der junge Kentaur trägt die Last des γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον (Sappho Fr. 40) mit leichtem Mute, zentnerschwer drückt sie den alten, den Eros in Fesseln geschlagen hat, und der nun dessen Willen folgen muß. Der Satyr hat bei diesem Übergange in den Kentaurntypus die Hörner ablegen müssen, die ja abnehmbar waren; aber wie geringfügig die physiognomischen Änderungen sind, lehrt doch das beste Exemplar des Kopfes des jugendlichen Kentaurn in München, der sich unter dem Namen des »Fauno con la macchia« so lange verbergen konnte.[1] Dazu mag die Ziegenzottel das ihrige beigetragen haben, die sonst fehlt. Seine äußerst reiche und scharfe Modellierung wird doch dem Bronzeoriginal treu gefolgt sein. Es kann darüber wohl kein Zweifel sein, daß wir dieses in die Spätzeit der Diadochenzeit anzusetzen haben. Der gleiche Gedanke, die Kentaurn als galante Reittiere darzustellen, begegnete uns in dem früher besprochenen Werke des Meisters Arkesilaos: seinen Nymphen tragenden Kentauren. Es erscheint nicht unwahrscheinlich, daß diesem unser Paar voraufgegangen ist, aber ein längerer Zwischenraum zwischen beiden Werken wird kaum anzunehmen sein. Der Kopf des älteren Ken-

[1] Furtwängler, Glyptothek Nr. 222. Hundert Tafeln 40. Bienkowski, Serta Harteliana S. 49 193 ff.

taurn kündet die Nähe der Laokoongruppe. Seine Ähnlichkeit ist an dem jetzt im Louvre befindlichen, damals Borghesischen Exemplar schon zu einer Zeit aufgefallen, da stilistische Untersuchungen noch nicht auf der Tagesordnung standen; er wurde im siebzehnten Jahrhundert der gleichen Meisterhand zugeschrieben, zumal das Paar der Villa Hadrians mit seinen Künstlerinschriften erst im folgenden Jahrhundert gefunden ward. Nun wissen wir allerdings, daß dieser Typus seinen Schatten weit vorauswirft, aber die Ähnlichkeit reicht doch so weit, daß man derzeit allgemein unser Paar der rhodischen Künstlerschule zuschreibt, und dafür, daß sie kaum mehr dem zweiten Jahrhunderte oder doch nur an dessen Ende gehören können, spricht manches. Vor allem aber haben wir an ihnen ein bisher auf dem Gebiet der antiken Plastik noch nicht oder doch nur unter dem strengsten Zwange der tektonischen Entsprechung in Erscheinung getretenes Prinzip zu beachten. Wie der literarischen Antithese folgend, sind unsere beiden Kentaurn genau als Gegenstücke komponiert. Bewegung und Wendung sind beide Male im Gegensinne, es nimmt also jede Figur auf die andere Bedacht, durch die sie erst zu einem Ganzen wird. Das ist ein ganz neues Prinzip, und so geläufig es unserer modernen Vorstellung sein mag, es wurde damals zuerst geprägt, um seinen Eroberungszug anzutreten. So erhielt denn bald so manches gute alte Werk sein Gegenstück, da einmal das Bedürfnis darnach entstanden war, aber die originale Schöpfung von Gegenstücken ist wohl eine der letzten großen Leistungen der hellenischen Kunst. Gegenstücke sind diese Kentaurn auch in der Stimmung. Der leidende Ausdruck des alten transponiert den hohen Ton des heroischen Pathos der sterbenden Kämpfer, der unterliegenden Giganten, des Laokoon und »Pasquino« auf die Stimmung wie bei dem Satyr, dem Pan den Dorn auszieht. Gerade die Steigerung der tragischen Empfindung bis zum äußersten in der Diadochenkunst mußte ihren Gegensatz auslösen; so sehen wir denn etwa vom Bilde des trunkenen alten Weibes an das Lachen plötzlich auf einem Gebiete einziehen, das bisher vom archaischen Lächeln bis zu der sonnigen Höhe Praxitelischer seliger Stimmung gediehen war. Vielleicht gibt es noch einige Gläubige, denen die plinianische Notiz von der weinenden Matrone und der lachenden Hetäre des Praxiteles als die reine Wahrheit gilt, obschon die Entstehung der Legende längst klargelegt ist. Der Zeit, die sie erfand, war das Gegenstück, verstärkt durch den Gegensatz der Stimmung, geläufig. Wenn sie ihre Kunstanschauung ins vierte Jahrhundert zurückdatiert hat, so ist diese naive Fälschung nicht die einzige, die wir in unseren »Schriftquellen« finden. Für die antike Kunst aber ist der Gebrauch, den sie von diesem neuen Kunstmittel macht, recht bezeichnend. Das Lachen hält sich als Stimmungsausdruck nur in den niederen Regionen. Es begegnet so, wie

an diesem jungen Kentaurn nur an Satyrn (so an der bekannten Büste von Vienne im Louvre,[1] einem nahen Verwandten desselben, der von einem der vorzüglichsten, leider aber verlorenen Satyrtypen herstammt), an Silen, Pan, an Mänaden (wie jener, die wir mit dem Krupeziontreter zu einer Gruppe vereinigt haben) und an Hermaphroditen; ein Ausnahmefall, wie der der trunkenen Alten, bestätigt die Regel. Immerhin beweist die Aufnahme des Lachens in die plastische Kunst, gleichgültig unter welchen Kautelen sie geschehen sein mag, das gewaltsame Eindringen des Stimmungsausdruckes in die bildende Kunst, und wenn sie Pan dargestellt hat, wie er mit Eros sich in einen Ringkampf einläßt, so hat sie damit ein Sinnbild dieser Tatsache geschaffen. Es ist nicht der einzige Kämpe, mit dem Pan, der nun ein Liebling der Kunst geworden ist, auf den Plan tritt. Vom Meister Heliodoros erwähnt Plinius als im Porticus der Octavia befindlich eine Gruppe von Pan und Olympos, die miteinander ringen; er bezeichnet sie als das zweite der weltberühmten Symplegmen, als das erste gilt ihm jenes des Kephisodot. Wir kennen den Meister als den Vater des Demetrios und Plutarchos von Rhodos, und seine Zeit läßt sich als die des Überganges vom zweiten ins erste Jahrhundert feststellen. Trotz seines Weltruhmes ist das Werk für uns spurlos verloren gegangen. Die monumentale Überlieferung kennt dieses Ringerpaar nicht, denn Pan ringt außer mit Eros nur noch mit dem Hermaphroditen, indessen ist das Motiv des Handgemenges gleichfalls ein erotisches gewesen. Da das Material der Gruppe Marmor war, wie das des Kephisodoteischen Symplegmas, so muß die Verbindung zwischen den beiden Gestalten eine enge gewesen sein; wahrscheinlich war es kaum etwas anderes als die Delikatesse der Marmorbehandlung, die jenen Vergleich zweier durch Jahrhunderte getrennter und gewiß wesensverschiedener Werke nahegelegt haben mag. Vermutlich galt das Schlagwort »digitis corpori verius quam marmori impressis« auch von diesem ringenden Paare, aber man hat kaum recht daran getan, den erotischen Inhalt für das Wort Symplegma obligatorisch zu erklären und das gleiche Element auch in dem Kephisodots vorauszusetzen.[2] Wäre der griechische Ausdruck für die Gruppe nicht entstanden, als sie da war, wie sollte just ihre erotische Spezialität benamset werden? Das Recht, auf diese Seite der Frage nach dem Kephisodoteischen Symplegma zurückzukommen, entnehmen wir zwei lateinisch-griechischen Inschriften, deren Kenntnis uns früher entgangen ist.[3] Sie sind in Ephesus gefunden und lassen sich auf

[1] Fröhner Nr. 276. Friederichs-Wolters Nr. 1498.

[2] So Amelung, Braccio nuovo Nr. 11. Wir haben zuletzt über diese Frage gehandelt Bd. II, S. 398.

[3] Revue arch. 1889. 2, S. 182 Nr. 65/6 (R. Cagnat).

das Jahr 107 datieren, zur Zeit Trajans und des jüngeren Plinius, wie wir wegen des »Sprachgebrauches« hinzufügen. Auf der einen Basis hat Titus Flavius Epagathus sich und seine Gattin in einem symplegma cum omni ornatu, auf der anderen Tiberius Claudius Hermes sich und seine Tochter in einem »symplegma Athamanta« (dies der Künstlername) darstellen lassen. Das letztere sollte wohl genügen, dem erotischen Beigeschmack des Wortes in der modernen Archäologie ein Ende zu machen.

In dem »Symplegma« Heliodors ist die Deutung der jugendlich schönen Gestalt, die Pans Sinne erhitzt, kaum haltbar; die Dichtung kennt das zarte Verhältnis von Pan und Daphnis, dem Lehrer und dem Schüler im Syrinxspiel, und ein berühmtes Kunstwerk stellt beide in dieser Situation dar. Plinius hat auch hier Daphnis mit Olympos verwechselt, eine Tatsache, der sich derzeit die Forschung nicht mehr verschließen kann. Er erwähnt (36. 29) unter jenen Werken in Rom, die trotz des Mangels eines Künstlernamens bestaunt wurden, zweier Gruppen in den »Septa«, Pan und Olympos, Chiron und Achill, die so hoch geschätzt waren, daß ein Gerücht ging, ihre Wächter hätten einst mit ihrem Kopfe für sie Bürgschaft leisten müssen. Das bezog sich natürlich nicht auf Rom, vielmehr hat man sie in ihrer Heimat, aus der sie dahin entführt wurden, so in Ehren gehalten. Indessen haben wir von ihrer Popularität noch erfreuliche monumentale Zeugnisse. Freilich besitzen wir nur die eine Gruppe von Pan und Daphnis in einer ganzen Reihe plastischer Nachbildungen,[1] während die Komposition der zweiten, uns zwar aus Wandgemälden und anderen Nachbildungen wohl bekannt, in plastischer Gestalt jedoch nur in dem Kopf des Kentaurn uns erhalten ist. Das Thema beider ist ein musisches. Daphnis war als Schüler des Pan im Syrinxspiel, Chiron als Lehrer des Achilles im Kitharaspiel dargestellt; außer diesem thematischen Zusammenhang scheint noch ein formaler für die gemeinsame Entstehung beider Kunstwerke zu sprechen, indem jede Gruppe die Schönheit des jugendlichen menschlichen Leibes durch die Zusammenstellung mit einer halbtierischen Mischgestaltung gehoben hat. Diesen beiden Darstellungen reiht sich noch eine dritte an, die wir aus pompejanischen Wandgemälden kennen. Sie zeigt Olympos, den Marsyas im Flötenspiel unterrichtet, und ist als Gegenstück zu der Chiron-Achillesgruppe verwendet worden.[2] Ob sie in plastischer Gestaltung jemals erschienen ist, wissen wir nicht, doch ist ihr Thema recht alt. Polygnot hat diesen Flötenunterricht bereits in seinem delphischen Nekyiabilde dargestellt, und wenn nun eine spätere Zeit es wieder aufgenommen hat, so wird sie seine Darstellung gründlich um-

[1] Die Replikenliste von Sauer in Reitzenstein, Epigramm und Skolion S. 279 ff. Amelung, Führer Nr. 59, vgl. Friederichs-Wolters zu Nr. 1510.

[2] Kroker, Annali 1884 S. 50 ff.

gemodelt haben. Es ist wohl nur der Erinnerung an diesen wohlbekannten musikalischen Unterricht zuzuschreiben, daß Plinius in der Gruppe der Septa Daphnis mit Olympos verwechselt hat; die entgegengesetzte Annahme, er habe aus dem Marsyas Pan gemacht, ist weit weniger glaublich. Aber die Pan- und Daphnisgruppe, wie die entsprechende des Achill mit Chiron, ist doch erst durch den Einfluß der bukolischen Dichtung, deren Geist namentlich die erstere atmet, möglich gewesen.

Die Pan-Daphnisgruppe ist in einer überaus stattlichen Zahl von Exemplaren erhalten, die dem Rufe, den sie genoß, vollauf entspricht. Das beste derselben dürfte das Neapler sein. Die beiden Gestalten haben auf einem Felsen, über den ein Fell gebreitet ist, Platz genommen. Pan hat den schönen Daphnis zu sich geladen und beginnt nun den Unterricht. Es ist seine eigene Syrinx, die er dazu verwendet, denn sie ist gar kunstreich geschmückt durch ein als getriebene Arbeit zu denkendes Relief, das seine größte Heldentat, den Ringkampf mit Eros, darstellt. Diesen feinen Zug hat das Neapler Exemplar bewahrt, es ist als ob der Meister damit die Version, die sich freilich mit seiner Darstellung schlecht verträgt, Daphnis habe die Syrinx erfunden, ausdrücklich hätte abweisen wollen. Daphnis hält sie mit beiden Händen. Pan bemüht sich, seinem Schüler den rechten Ansatz beizubringen, indem er mit den Fingern seiner Rechten die rechte Hand des Daphnis in ihrer Haltung korrigiert und ihm den linken Arm um den Nacken schlingt, wie wenn er seine Kopfhaltung richten wollte; das eine Bocksbein zieht er hoch hinauf und berührt damit leicht den Schenkel des Knaben. Doch ist seine eindringliche Manier, den Jüngling an sich heranzuziehen, nicht rein pädagogischer Art. Die Nähe des holden Knaben stimmt ihn begehrlich, die erotische Begierde beginnt ihn bereits zu plagen, sie spiegelt sich auch im lüsternen Ausdruck des Bocksgesichtes. Der Anflug von Zärtlichkeit verschönert es nicht, sondern wirkt mit unwiderstehlicher Komik. Einen prächtigen Kontrast zu dem zudringlichen Ungetüm bildet der schöne Jüngling edelster Bildung. Er fühlt instinktiv die Gefahr, die seiner kindlichen Unschuld noch nicht recht klar ist. Es ist wie ein leichter Schauder, der die Gestalt durchzuckt; er wendet sich von Pan weg, wie von der Berührung angewidert, sitzt nicht mehr fest auf seinem ursprünglichen Platz, sondern ist schon halb von demselben herabgeglitten, wie wenn er sich bereit hielte, im nächsten Augenblick sich dem Andrängenden völlig zu entziehen. Seine Haltung ist ganz in sich geschlossen. Wo diese Gestalt von ihrem Begleiter abgetrennt erscheint, konnte sie als Einzelfigur ergänzt werden, während Pan allein so wenig für sich bestehen kann, daß ihm gelegentlich eine Nymphe zugesellt wird, die dann, wie billig, an den Haaren herbeigezogen scheint.[1] Wenn bei zwei

[1] Dresden, Nr. 5 bei Sauer. Clarac 412. 6 R.

Exemplaren der Gruppe an dem Felsensitze zwei Rinder in verkleinertem Maßstab angebracht sind, die Daphnis als Hirten bezeichnen, so hat dieses Scholion, das wir auch von den Repliken des jungen Flötenspielers her kennen, keinen Anspruch, dem Original zugeschrieben zu werden. Die Pan- und Daphnisgruppe ist eines der größten Meisterwerke antiker Gruppenbildung, und die fortschreitende Erkenntnis auf diesem noch recht dunkeln Gebiete der antiken Kunstgeschichte drängt dazu, eine so geschlossene Gruppe in die Spätzeit der Diadochenkunst zu datieren. Der heute fast allgemein geltende Ansatz in deren Beginn ist wohl nur ein Ausdruck der hohen Schätzung, die man jener Epoche vorbehalten zu müssen vermeint. Dieser Ansatz ist derzeit auch noch für die Chiron-Achilleusgruppe in Geltung; wir werden sehen, mit gleich geringer Berechtigung. Aber es scheint noch ein anderes, zeitlich annähernd fest bestimmtes Werk in Betracht zu kommen, von dem die Pan-Daphnisgruppe nicht allzufern angesetzt werden kann. Die in derselben dargestellte Situation drängt zu einer gewaltsamen Lösung. Diese hat das Thema des Ringens zwischen Pan und Daphnis in der Gruppe des rhodischen Meisters geboten, und fast erscheint die Darstellung auf der Syrinx des Pan wie eine Reminiszenz an jene. Im nächsten Augenblick wird Pan einen zweiten Liebeskampf durchzufechten haben. Indessen wäre es wohl auch möglich, die Schöpfung Heliodors jünger anzusetzen, aber sie kann es doch nur um weniges sein. Es handelt sich demnach nur um eine relativ kurze Spanne Zeit; die Gruppe kann noch im zweiten Jahrhundert geschaffen sein, aber wahrscheinlicher dünkt uns doch der Beginn des ersten.

Das Thema der zweiten Gruppe der »Septa«, Chiron, der dem jungen Achilleus das Leierspiel beibringt, sieht wie eine freie Erfindung des Künstlers aus. Wohl wußte schon die alte Kunst davon zu erzählen, wie Chiron den Sprößling des Peleus und der Thetis aus alter Freundschaft für dessen Vater zur Erziehung übernahm, aber er hat ihn nach der guten alten Auffassung zum Helden erzogen und nicht zum Musiker, zumal die musikalischen Fähigkeiten des weisen Kentaurn nirgends erwähnt werden. Diese Entdeckung war der alexandrinischen Homerforschung vorbehalten. Daß Achill musikalisch war, geht aus der bekannten Stelle der Ilias IX, 189 hervor, wo der Held in seinem Zelte die Saiten der kostbaren Lyra schlägt und dazu seine κλέα ἀνδρῶν singt. Nun mußte die Frage, bei wem er diese edle Kunst erlernt habe, endlich einmal gestellt werden, und da es für sie nur die eine Antwort gab, so ward der Kentaur zum Musiklehrer. Also der Künstler dieser Gruppe folgt hier der gelehrten Tradition, aber wenn es uns auch nicht vergönnt ist, sein Werk in voller rundplastischer Nachbildung zu genießen, so lehren uns doch diejenigen, die von ihm Zeugnis ablegen und die Grundlinien

der Komposition bewahrt haben, daß Lehrer und Schüler sich hier doch anders zueinander verhalten, als es die erste Gruppe gezeigt hat. Der Reiz der Gruppe beruht auf dem gleichen Gegensatz, nur ist die Mischbildung des Kentaurn von edlerem Charakter als die des Pan, sie kann nicht in die Region des Niedrigkomischen herabsinken. Auch Achilleus ist eine adeligere Jugendgestalt als Daphnis; so entwickelt sich von selbst das Verhältnis der beiden Paare im Gegensatz. Der musische Unterricht wird hier als Selbstzweck angenommen und der Reiz, der in der Gruppierung liegt, wirkt in keiner Weise auf die Situation zurück. Die beiden Gestalten sitzen diesmal nicht, weil sich der Kentaurenleib dazu nicht eignet; ein Felsen war in die Komposition nicht einbezogen, sondern der Kentaur hockt mit den Hinterbeinen auf dem Boden, so daß der neben ihm stehende Knabe weit genug hinaufreicht und die Lektion beginnen kann. Frei und mit lichtem Augenaufschlag blickt der Schüler in das Antlitz des geliebten Pflegers und Lehrers, und die Berührung beider Körper, die hier eine noch nähere zu sein scheint, vollzieht sich völlig unbefangen; von einem erotischen Verhältnis zwischen Achill und Chiron kann auch verderbte Phantasie nichts herausdeuteln. Die Nachbildungen auf den pompejanischen Wandgemälden haben dem Charakter der Gruppe wohl einen akademischen Zusatz verliehen, der namentlich den Kopf des Kentauren etwas schablonenhaft erscheinen läßt. Davon sind wir durch den Fund des Marmorkopfes, der von einer trefflichen Wiederholung der Gruppe stammt und jetzt im Konservatorenpalast aufgestellt ist, glücklich befreit worden.[1] Der Hals hat noch die starke Neigung nach links, die beweist, daß Achill hier ebenso zu seiner Linken stand, wie Daphnis zu Pan, und schon diese Tatsache schließt den Gedanken an exakte Gegenstücke aus. Auf dem Haupte war ein großer Kranz eingelassen, der aus Metall gefertigt war. Die Züge des Gesichtes haben hier, wo sie isoliert erscheinen, fast einen leidenden Ausdruck; doch erkennen wir leicht, daß es nur die aufmerksame Spannung ist, mit welcher der Lehrer dem Spiele des Anfängers lauscht, dem er korrigierend in die Saiten der Leier greift. Dabei wendet sich sein linkes Ohr leicht vor, um das Lauschen noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Der treue Lehrer ist bereits bejahrt und ein wenig verwildert, die Stirne ist in schwere Falten zusammengezogen, faltig ist auch das Gesicht, und Bart und Haare sind ziemlich struppig. Sieht man aber von der plumpen Ergänzung der Nase ab, so zeigt doch der Gesamtausdruck jenen hohen Grad von Intelligenz, die dem weisen Chiron angemessen erscheint. Man hat ihn mit dem Marsyas- und den Galliertypen der pergamenischen Kunst vergleichen und

[1] Helbig, Führer I² Nr. 589 abgeb. Mon. XII, Tf. 1.

damit für das Original einen Zeitansatz gewinnen wollen, der unseres Erachtens viel zu früh angesetzt ist. Die stilistischen Analogien führen nach ganz anderer Richtung. Dieser Kopf steht dem des Laokoon sehr nahe, nicht in der physiognomischen Ähnlichkeit wie der des Pariser Kentauren, aber in der fast illusionistischen Manier der Arbeit. Diese Zeitbestimmung paßt aber zu jener, die uns die Analyse der Gegengruppe geboten hat.

Die beiden Gruppen, die Plinius als zusammengehörig erwähnt, werden wohl der rhodischen Kunst entstammen, dafür spricht das Thema der ersteren ziemlich bestimmt, und sie mögen, wie so viele andere dort hochgefeierte Werke, von Rhodos nach Rom gekommen sein. Sie sind absolute Meisterwerke der Gruppenbildung, und die erhaltenen Monumente lassen darüber keinen Zweifel, daß gerade diese Richtung in Rhodos eine glänzende Vertretung gefunden hat. Indessen hat uns noch die Frage zu beschäftigen, ob sie wirklich ursprünglich als Gegenstücke komponiert sind; die Antwort darauf ist so einfach nicht. Dem Inhalte nach sind sie es ohne Zweifel. Der fein pointierte Gegensatz des Verhaltens von Pan und Chiron zu ihren Schülern, wie der entsprechende der letzteren im Verhalten zu ihrem Lehrer, läßt sich kaum anders begreifen als unter der Annahme einer gleichzeitigen und einheitlichen Schöpfung beider Gruppen. Aber eine räumliche Entsprechung in exaktem Sinne des Gegenstückes ist hier völlig ausgeschlossen. Diese Erkenntnis hat zu der seltsamen Annahme geführt, nicht die Pan-Daphnisgruppe hätte das ursprüngliche Gegenstück der Chiron- und Achilleusgruppe gebildet, sondern die Gruppe des Marsyas und Olympos. Aber abgesehen davon, daß wir für ihre plastische Existenz kein Zeugnis haben, während auch die Wandgemälde der Chiron-Achilleusgruppe allein für deren plastische Gestaltung bürgen würden, eignet sich diese Gruppe dazu noch weniger als jene, zumal da die vollständig menschliche Bildung des Leibes des Marsyas der Hypothese den Boden entzieht. Daß diese Darstellung in pompejanischen Wandgemälden als Gegenstück der Achilleusgruppe erscheint, beweist hierfür nichts.[1] Da sind die Gesetze der Entsprechung weit freiere, während im bekannten pompejanischen Adonisbilde,[2] wo auf der einen Seite der Einfassung diese Gruppe als plastisches Kunstwerk imitiert angebracht ist, das Gegenstück aber auf der anderen Seite wiederum die Gruppe, aber im Gegensinne umgestaltet, bietet. Das beweist deutlich, daß die folgende Zeit ein solches Bedürfnis empfand, das der Schöpfer der Gruppen noch nicht kannte. Der alte und junge Kentaur bleiben die einzigen echten plastischen Gegenstücke der antiken Kunst.

[1] Helbig, Wandgemälde Nr. 226 u. 1291.

[2] Helbig, Wandgemälde Nr. 340 Tf. C Fig. 1.

Achtes Kapitel

Die plastischen Umschöpfungen der Diadochenzeit. Timomachos

Die griechische Kunst zeigt schon zu Beginn des zweiten Jahrhundertes einen eigentümlichen Zug, der wohl das Meiste zu der völligen Unterschätzung ihrer fortwirkenden, ja eigentümlich gesteigerten schöpferischen Kraft beigetragen hat. Wir haben ihn zuerst in den freieren Umbildungen myronischer Figuren, vor allem des Marsyas, gesehen, aber die schöne Jünglingsstatue von Tralles hat uns auch eine andere, weit freiere Art der Nutzung myronischer Elemente kennen gelehrt. Wir haben die Nachbildungen der attischen Parthenos in Pergamon und Priene wie an manchen anderen Orten gefunden, freilich solche, von denen wir für unsere Replikenverzeichnisse keinen Gebrauch machen konnten; sie sind Umschöpfungen gewesen, dem Geschmacke einer neuen Zeit völlig angepaßt. Zweifellos ist die Zahl dieser Beispiele namentlich auf dem Gebiete der Göttergestalten eine größere gewesen, als sie derzeit nachgewiesen werden kann; die effektvolle Umbildung alter Typen ist eine ständige Aufgabe der bildenden Kunst geworden. Sie geht neben wahrhaft genialen Neuschöpfungen einher, und gerade dieser Umstand verwehrt es, sie als ein sichtbares Zeichen des Verfalles, wie sie oft gedeutet wird, aufzufassen, zumal dieser angeblich so nahe Verfall noch recht lange ausbleibt. Vielleicht darf man diese Erscheinung in fast gerade umgekehrtem Sinne deuten. Es ist doch ein Zeichen von Lebenskraft, wenn die Kunstwerke vergangener Zeiten nicht als unerreichbare und daher unberührbare Vorbilder gelten, sondern das Streben erwacht, sie zu modernisieren und der neuen Richtung zu assimilieren. Diese Fähigkeit schien den Schöpfungen der hellenischen Kunst eigentlich von Haus aus eigentümlich zu sein. Wir sahen sie, wie im organischen Wachstum, sich im Weiterleben den Bedürfnissen und Anschauungen der folgenden Generationen anpassen und haben den Zusammenhang dieser Erscheinung mit der sich vom Vater auf den Sohn, von diesem auf den Enkel vererbenden Tradition innerhalb der Künstler-

dynastien längst erkannt. Aber es ist doch ein anderes Problem, das uns hier entgegentritt. Die großen Werke der alten Meister haben in den Sammlungen der Diadochenfürsten ihre offizielle Hochschätzung erfahren, die gar oft auch in den Ankaufspreisen ihren beredten Ausdruck fand. Sie hat allgemeine Geltung erlangt, und das Bewußtsein erwacht, daß sie einen kostbaren Teil des nationalen geistigen Besitzes bilden, vergleichbar den literarischen Schätzen, die in die neugegründeten Staatsbibliotheken strömten, und wie nun aus diesen die literarhistorische Forschung ihren Anfang nahm, so beginnen sich auch die Anfänge einer kunstgeschichtlichen Forschung zu regen. Die alten Kunstbücher, die inschriftlichen Zeugnisse, die Tradition der Ateliers und der Fremdenführer wurden eifrig erforscht und bildeten die Grundlage einer Disziplin, an deren Ergebnissen weite Kreise lebhaften Anteil nahmen. Damit ward der Kampf der toten Kunst gegen die lebendige eingeleitet, der im Laufe der modernen Kunstgeschichte gelegentlich wieder erschienen ist, aber seine Folgen waren damals lange nicht so verhängnisvoll wie in späteren Tagen. Die Künstler der Diadochenzeit haben den Gelehrten derselben an warmer Verehrung für die alten Meister kaum nachgestanden, sie wären sonst auch keine rechten Künstler gewesen, aber bei allem Respekt konnten sie sich die falsche Begeisterung für die technische Vollendung der alten Kunstwerke nicht aneignen. In diesem Punkte durften sie sich höher stehend fühlen, sie hatten das alte Erbe reichlich gemehrt, und wenn das Wachstum an Mitteln in der Malerei naturgemäß ein stärkeres gewesen sein muß, so können wir immerhin auch in der Plastik einen erheblichen Zuwachs feststellen. Für dieses Gebiet war wiederum die Steigerung des anatomischen Verständnisses von besonderer Bedeutung, und der Standpunkt des polykletischen Kanons galt wohl den Bildhauern der Diadochenzeit als längst veraltet. Das Studium des Nackten war zu seinem Recht gekommen, und vom Standpunkt eines rückhaltlosen Naturalismus mochte gar manches gefeierte Werk der Prüfung des so anders geschulten Künstlerauges nicht standhalten. Gewiß sprechen hier noch andere wesentliche Unterschiede der Auffassung mit, doch nur die Betrachtung jener Werke, in welchen wir derzeit Umarbeitungen alter Werke mit voller Sicherheit zu erkennen vermögen, kann uns darüber Klarheit schaffen.

Wir beginnen mit einem Werke, dessen Thema ein solches Verfahren so nahe legte, daß die moderne Kunst es längst, ehe man es von der antiken wissen konnte, bereits angewendet hat. Die alte bronzene Knabensiegerstatue des »Spinario« forderte durch ihr, der Natur abgelauschtes Motiv die Aufmerksamkeit der Naturalisten heraus. Auf welche Weise der alte Meister zu seinem Funde gekommen sein mag, darüber haben wir im Früheren genugsam gehandelt, wenn wir auch leider

nicht imstande sind, den sicherlich berühmten Künstlernamen nachzutragen. Der Protest, daß dieses Motiv kein palästritisches sein könne, ist nicht ausgeblieben; wir besitzen ein antikes Meisterwerk, das es wieder auf denselben Boden versetzt, dem es entstammt, und das Siegerbild zu einer »Genrefigur« umgeschaffen hat. Sein Meister hat einen Bauern- oder Straßenjungen daraus gemacht, dem ein solcher Unfall ebenso leicht zustoßen konnte, wie Satyrn oder Pan. Bei diesem naturalistischen Bemühen kann es ihm kaum entgangen sein, daß diese wohl barfüßig, aber nicht nackt herumzulaufen pflegen. Er hat seinen Knaben, statt ihm ein zerlumptes Gewand zu geben, in heroischer Nacktheit belassen. Darin zeigt sich die klare Tendenz, nicht etwas Neues zu schaffen, sondern ein Vorhandenes nach modernen Prinzipien umzugestalten. Die prächtige Marmorstatue, ehemals im Besitze von Castellani, jetzt im British Museum befindlich, hat ihre Anerkennung als Meisterwerk des realistischen Stiles durch Zeichnungen, die Adolf Menzel von ihr gemacht hat, gefunden.[1] Dieser Spinario schließt sich in der Linienführung genau an sein berühmtes Vorbild an, weder in der Stellung noch in der Haltung findet sich die kleinste Abweichung. Um so stärker wirkt die ganz andere Art der Formengebung. Vor allem ist der ideale Kopf durch einen äußerst realistischen Knabenkopf ersetzt, dessen Antlitz von derb knochigem Bau und strotzender Gesundheit die Spannung, mit der er seinem Geschäfte obliegt, zu lebendigstem Ausdruck bringt. Das Kopfhaar ist kurz geschoren, sehr abweichend von der Lockenfülle des Vorbildes, da die Locken, der starken Biegung des Hauptes folgend, ins Gesicht herabfallen müßten. Unser Meister hat diese offenkundige Konsequenz seiner Überarbeitung klüglich gezogen, aber die Kritik des Vorgängers spricht sich in dem radikalen Mittel, mit dem er zugleich dem Charakter seines Knaben gerecht ward, deutlich aus. Desgleichen ist auch der Körper des Knaben gründlich naturalistisch durchgebildet. Der Meister hat ohne Zweifel sich zu seinem Vorbild ein lebendes Modell gestellt und es nach diesem überarbeitet. Dadurch allein konnte er ein einheitliches Werk schaffen, das man sich allenfalls auch ohne die alte Bronzestatue entstanden hätte denken können. Nicht mehr ein Zug verrät in der glänzenden Marmorbehandlung die Abkunft aus dem Bronzewerk, die wir doch jeder der zahlreichen Marmorrepliken des Spinario sofort ansehen. Auch die enggeschlossene Bewegung mußte unserm Meister als den Bedingungen der Marmortechnik besonders entsprechend erscheinen. Wir besitzen noch eine Bronzekopie seines Werkes in der trefflichen, in der Gegend von Sparta gefundenen Bronzestatuette

[1] Catalogue III. Nr. 1755. T. VIII. Arch. Zeit. 1879. Tf. 2 u. 3 (nach den Menzelschen Zeichnungen). Mon. X. T. 30.

der Sammlung Ed. Rothschild in Paris.[1] Die Übereinstimmung des Kopftypus läßt über den engen Zusammenhang keinen Zweifel. Der Knabe sitzt hier nicht so zusammengekrümmt, sondern seine Haltung ist legerer geworden. Sie lehrt uns, wie der Meister der Londoner Statue wohl sein Kunstwerk komponiert haben würde, wenn es nicht seine ganz klar hervortretende Absicht gewesen wäre, das große alte Meisterwerk der modernen Auffassung gemäß umzugestalten. Der Felsen des Londoner Exemplares, das wir, der meisterhaften Arbeit wegen, für das Originalwerk halten, zeigt die Zurichtung für die Aufstellung als Brunnenfigur, was sie offenbar erst unweit ihres Fundortes geworden ist. Eine genaue Zeitbestimmung ist derzeit nicht möglich, aber vor dem Beginne des zweiten Jahrhunderts kann man diese Art von Behandlung eines alten Meisterwerkes doch kaum glaublich finden. Eine völlig zutreffende Analogie zu dieser Modernisierung des Spinario vermögen wir nicht anzufügen, denn wohl nirgends lag die Versuchung zu solcher gleich nahe. Indes fehlt es durchaus nicht an Beispielen ähnlichen Verfahrens, und seltsamerweise gehören einige, die wir zunächst behandeln wollen, wie der »borghesische Fechter« und die »Venus von Milo«, zu den gefeiertesten Stücken unseres Antikenbesitzes. Vielleicht lehrt uns das deutlich genug, daß jenen Versuchen der Diadochenkünstler, alte Meisterwerke in neuer umgearbeiteter Auflage ihrer Zeit anzupassen, eine innere Berechtigung nicht gefehlt hat; ist es doch fast, als ob sie es auch zugleich mit für unsere Zeit getan hätten, denn wir haben diesen Umschöpfungen gerne jene Verehrung gezollt, die sie dem unbekannten Original vermitteln, zu dem wir auch bei direkter Berührung kaum in das gleiche Verhältnis getreten wären.

Die in den Louvre aus borghesischem Besitz gelangte Marmorstatue des »borghesischen Fechters« ist in Porto d'Anzio gefunden und trägt die Künstlerinschrift des Meisters Agasias, Sohnes des Dositheos aus Ephesos.[2] Wir kennen aus Inschriften von Delos einen gleichnamigen Künstler mit derselben Heimat, der sich jedoch Sohn des Menophilos nennt. Dieser hat für die Agora von Delos im Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts eine Anzahl von Ehrenstatuen im Auftrag der Römer gearbeitet, von denen eine die genaue Datierung in das Jahr 97 v. Chr. ermöglicht, während die des Legaten Billienus etwa um 110 datierbar scheint.[3] Damit ist seine Zeitbestimmung fest gegeben, und der Menophilos, Sohn des Agasias, dessen Basis einer Statue gleichfalls in Delos für eine solche der Julia, der

[1] Gazette archéologique 1881. Tf. 9—11. S. 127 ff. (De Witte).

[2] Brunn-Bruckmann, Tf. 75. Collignon, S. 673 Abb. 353. Kunstg. in Bildern I. 72. 4. Friederichs-Wolters, Nr. 1425. Loewy, Nr. 292.

[3] Loewy, Nr. 287—90. Fougères, Bull. de corr. hell. XI (1887). S. 270 ff. Homolle, Bull. VIII (1884). S. 178 ff. Vgl. Wolters Ath. Mitt. XV (1890). S. 189.

Tochter Cäsars, wieder benutzt ward, wird sein Sohn gewesen sein.[1] Ob auch dessen Werk bei der Verwüstung von Delos durch Mithridates' Feldherrn, Menophanes, zerstört ward, läßt sich nur mutmaßen. Zwei der Basen von Werken seines Vaters (Loewy 287/8) tragen den Vermerk, Aristandros, Sohn des Skopas aus Paros, habe sie restauriert, eine Angabe, die auf dieses Ereignis bezogen worden ist. Dieses Zeugnis des Epigonentums hat für die Familiengeschichte des großen Pariers schon längst seine gebührende Würdigung erfahren, aber auch die Familie des Agasias scheint zu den ansehnlichen Künstlergeschlechtern einer späten Zeit gehört zu haben, denn es ist ganz unausweichlich, die beiden Homonymen aus Ephesos in engen Familienzusammenhang zu bringen, und da die palaeographischen Kennzeichen auf keine starke zeitliche Differenz hindeuten, so hat das von Loewy entworfene Stemma, in welchem sie als Vettern erscheinen, einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit für sich.

Die Künstlerinschrift des »borghesischen Fechters« ist auf dem Baumstamm angebracht, der die Wucht des vorgeworfenen Oberleibes dem rechten Standbein mit tragen hilft. Da die Stütze nicht dem Originale angehören kann, das ein Bronzewerk gewesen sein muß, so gilt die Inschrift nur für die Umarbeitung in Marmor, denn wenn es gleich denkbar wäre, daß sie ursprünglich an der Basis gestanden habe, so kommt diese Möglichkeit nicht in Betracht, weil dann Agasias ein Kopist nach der Art der »Neuattiker« gewesen sein müßte, denen er allerdings gewöhnlich angereiht wird. Aber die Meisterschaft der Ausführung allein schon weist ihm eine andere Stellung an. Überdies ist auch in der Komposition des Werkes deutlich noch eine Spur des rechten Sachverhaltes zu entdecken. Der »borghesische Fechter« stellt einen vorstürmenden Krieger dar, der mit hocherhobenem Schilde sich gegen einen Feind deckt, und diese Aktion wie der nach aufwärts gewendete Blick lassen an einen höher stehenden Gegner denken, an einen Reiter oder eine Amazone zu Pferde, gegen den er zugleich mit dem Schwerte in der Rechten ausfällt. Die Bewegung ist von höchster Energie; alle Muskeln des Leibes sind gespannt, doch sehen wir nicht das Ziel, gegen welches sie gerichtet ist. Die Figur ist kein Teil einer Kampfgruppe, sondern für sich bestehend als Einzelfigur erfunden. Eine solche Abbreviatur einer Schlachtdarstellung hat an und für sich gar wenig Sinn. Indessen, es gab doch ein Gebiet von Kämpferdarstellungen, in denen der Gegner obligat fehlte, das der alten Athletenplastik, und es hat an Versuchen nicht gefehlt, den »Fechter« als Palaestriten zu erklären, indem man ihn für einen Hoplitodromen hielt, was freilich längst zurückgewiesen ward. Das schließt indes die Möglichkeit nicht aus, daß er in

[1] Loewy, Nr. 291.

direkter Linie von einer berühmten alten Athletenfigur abstammt, und er ist in der Tat längst schon zu einem solchen Werke in intime Beziehung gesetzt worden. Es ist vor allem der Kopftypus gewesen, dessen stilistische Ähnlichkeit mit dem des lysippischen »Sandalenbinders« früh erkannt ward, und lysippische Reminiszenzen sind auch im übrigen so stark fühlbar, daß die Meinung Ausdruck fand, »daß das Original jener Statue ebenfalls dem Kreise des Lysipp zuzuweisen ist, und daß Agasias nur ein im Detail übertreibender Kopist war, wie Glykon von Athen«.[1] Dagegen läßt sich manches einwenden. Was immer Glykon zu dem lysippischen Bronzeherakles hinzugetan haben mag, so hat es doch keine Schwierigkeit, in ihm nichts anderes als einen berufsmäßigen Kopisten zu erkennen, der das Originalwerk wiedergibt, so gut es eben gehen will. Hier ist es unmöglich, die lysippische Schöpfung auch nur in der völlig gleichen Stellung zu denken. Sie muß weit schlichter, weit weniger momentan und packend gewesen sein und wird sich streng in den Rahmen der Athletenplastik gefügt haben, wie wir es von diesem Großmeister derselben erwarten müssen; oder kann man wirklich jenes Herumfuchteln der Arme am borghesischen Fechter mit lysippischer Raumanschauung in Einklang bringen? Doch wir besitzen noch die Nachbildung eines echt lysippischen Werkes, das, wenn es nicht selbst dem Meister Agasias zum Vorbild gedient hat, doch diesem so nahe gestanden haben wird, daß wir an ihm uns den Umwandlungsprozeß, der an jenem vorgenommen wurde, ziemlich genau vergegenwärtigen können. Die Statue des Dresdner Athleten[2] zeigt den gleichen breiten Stand des borghesischen Fechters, die starke Biegung des Oberleibes erinnert an die Streckung desselben dort, auch hier ist der Kopf aufwärts gewendet, nur nicht so heftig wie bei jenem. Aber alle diese Änderungen ergeben sich aus der ersten aller, aus der des Themas. Was den Meister Agasias dazu bewog, ist leicht zu erraten. Er wollte kein Athletenbild, sondern eine »Muskelfigur« schaffen, und dazu bedurfte er jener gewaltsamen Streckung und Dehnung, die weit über den Rahmen des ursprünglichen Motives der Schöpfung hinausführte. Seine Aufgabe hat er glänzend gelöst. Die souveräne Beherrschung der Anatomie tritt in seinem Werke so stark zutage, daß diesem nicht nur die Ehre zuteil ward, in den Aktsälen unserer Kunstakademien als Musterfigur zu paradieren, sondern auch als Untersuchungsobjekt für ein anatomisches Werk mit 22 Tafeln zu dienen.[3] Diese Umwandlung ist völlig wie aus einem Guß und ihre Erkenntnis durchaus nicht geeignet, den Meister Agasias nicht

[1] Arndt, Einzelvkf. zu Nr. 733/4.

[2] Bd. II. S. 363 f.

[3] Galbert Salvage, Anatomie du gladiateur combattant avec 22 planches, erwähnt von Rayet, Monuments de l'art ant. II zu Tf. 35/6.

als einen vollen Künstler einschätzen zu lassen. Jedenfalls berechtigt uns sein Werk zu dem Urteil, daß eine Kunst, in der ein so gewaltiges technisches Können lebt, noch weit vom Niedergange entfernt ist.

Die als Venus von Milo weltbekannte Aphroditestatue des Louvre hat von dem Augenblicke an, da sie dem Erdboden wieder entstiegen war, die Begeisterung aller Kunstliebenden so stark und dauernd erregt, daß sie ohne langen Prozeß heilig gesprochen ward. Sie hat eine Literatur ins Leben gerufen, die auch nur zu registrieren derzeit kaum mehr möglich ist.[1] Berufene wie Unberufene haben sich eifrig mit den Fragen beschäftigt, die dieses Kunstwerk stellt und neben den lächerlichsten Ergänzungsvorschlägen und Zuteilungen auch ein kostbares Aktenmaterial zutage gefördert, das die bereits legendarisch gewordene Geschichte ihrer Auffindung einigermaßen erhellt hat. Die zu beträchtlicher und fast bedrohlicher Höhe angeschwollene und immer noch mehr anschwellende Flut der Literatur mag gar manchen von der Aufgabe, sich mit den Problemen, die das Werk bietet, zu beschäftigen, zurückschrecken, indessen, es läßt sich bereits erkennen, daß alle die aufgewendete Mühe doch nicht vergeblich war, und trotz aller gelegentlichen Rückfälle in längst abgetane Annahmen, erscheinen doch die wichtigsten Fragen, die ehemals die Gemüter der Kämpfenden erhitzten, derzeit gelöst und der Fortschritt unserer kunstgeschichtlichen Erkenntnis ein sehr realer, so daß die Hoffnung nicht ausgeschlossen bleibt, über alle Hauptpunkte werde sich bald eine völlige Einigung erzielen lassen, wobei freilich noch mancherlei Stoff der weiteren Diskussion zur Verfügung bleiben mag. Die Aphrodite von Melos ward im Frühling des Jahres 1820 von einem Bauer, der auf seinem Felde nachgrub, gefunden. Vor seinen Augen schien sich der Boden zu öffnen: er war auf ein antikes Gebäude in Form einer Nische gestoßen, in dem sich die Statue und mehrere andere Stücke, vor allen die zwei Hermen, die jetzt in Paris in ihrer nächsten Nähe stehen, befanden. Über dem Gebäuderest lag ein Inschriftstein, der jetzt nur in der Abschrift erhalten ist, die Dumont d'Urville, Schiffsfähnrich an Bord des französischen Kriegsschiffes »Chevrette«, das am 16. April 1820 in Melos gelandet war, gemacht hat. Dessen Bericht hat sich später als außerordentlich wertvoll erwiesen. Sie gibt uns Kunde, daß die Exedra und noch etwas, wohl das Bildwerk, von dem Untergymnasiarchen Bakchios, Sohn des Sattos, dem Hermes und dem Herakles geweiht worden seien.[2] Danach muß es als wahrscheinlich erscheinen, daß

[1] Für die ältere Literatur möge die Verweisung auf die Aufzählung Furtwänglers in seiner der Venus von Melos gewidmeten Abhandlung der »Meisterwerke« S. 601 ff. Anm. 1 und auf die bei Collignon, II. S. 468 [2] genügen. Der neuesten Literatur werden wir im folgenden Erwähnung tun.

[2] Hiller von Gärtringen, C. I. G. XII, 3. Nr. 1091.

diese Nische den Teil eines Gymnasiums gebildet hat. Unter den mit der Aphroditestatue zugleich gefundenen Stücken, die mit ihr in den Louvre kamen, befand sich auch ein Fragment eines linken Oberarmes und einer Hand mit dem Apfel, deren Zugehörigkeit zur Statue kaum mehr einem Zweifel unterliegt. So unbequem dieser Apfel den verschiedensten Restaurationsversuchen geworden sein mag, er läßt sich der Göttin doch nicht entwinden; ihre gehobene Linke hielt ihn, der ihr nicht erst durch den Urteilsspruch des Paris zugefallen war, als das redende Wappen der Insel, die ihn auch als Münzbild führt. Der rechte gesenkte Arm ruht mit der Hand auf dem um den Unterleib geschlagenen Gewande auf. Auch zwei Inschriftblöcke wurden mitgefunden, der eine mit einer Weihinschrift, der andre mit einer Künstlerinschrift;[1] der erstere fand, als schwer leserlich, wenig Beachtung, und verschwand bald, um spät wieder aufzutauchen, der zweite wurde in Paris zunächst an die Basis der Aphroditestatue angepaßt; die Zeugen dieses Versuches, von dem uns noch eine Zeichnung Kunde gibt, die August Debay für den nach Brüssel ausgewanderten Meister David angefertigt hat, scheinen der Meinung zugeneigt zu haben, daß das Fragment sich gut anfüge. Die ursprüngliche Zusammengehörigkeit hat indessen weder Clarac, noch Quatremère de Quincy, noch, wie es scheint, sonst jemand damals behauptet, es galt als ausgemacht, daß es von einer antiken Restaurierung herstamme, wobei nur die Frage strittig blieb, ob diese Restauration nicht eine ganz willkürliche gewesen sei. Die Nachprüfung ist uns durch den anscheinend endgültigen Verlust des Inschriftsteines verwehrt; die Zeichnung lehrt nur, daß er ein Einsatzloch für einen Pfeiler trug. Die Inschrift nennt den Künstlernamen eines Agesandros oder Alexandros, Sohn des Menides aus Antiochia am Mäander, gehört also schon nach dem Gründungsdatum dieser Stadt durch Antiochos den Ersten in die Diadochenzeit. Über die Frage, ob wir in dieser Inschrift den Meisternamen der Aphrodite von Melos besitzen, ist früher mit einer Lebhaftigkeit gestritten worden, die von dem Wunsche, die Statue als ein Werk der »klassischen Epoche« zu erweisen, oder von dem gegenteiligen beeinflußt war. Derzeit sind wir von solchen Zweifeln erlöst; die Entstehung der Aphrodite von Melos in der späteren Diadochenzeit bedarf keiner ausführlichen Beweisführung mehr. Die Meisterfrage bleibt jedoch auch ohne diesen Anreiz interessant. Wer die Zugehörigkeit der Inschrift verteidigt, muß sich mit dem Einsatzloch in der Basis abfinden. Das hat schon Claude Tarral getan, der im übrigen zuerst die Haltung der Arme richtig erkannt hat, indem er die eine unbärtige Herme in dasselbe einließ, die nun neben der Göttin ohne jeden greifbaren Zusam-

[1] Hiller von Gärtringen, a. a. O. Nr. 1241.

menhang Platz fand. Diese Zusammenstellung bietet aber auch künstlerisch eine Ungeheuerlichkeit, freilich lange nicht die einzige, zu der die Melierin herhalten mußte. Doch auch die nächstfolgenden Versuche, sich mit diesem Einsatzloch abzufinden, waren nicht glücklicher. Am meisten Anklang hat die Vermutung Furtwänglers gefunden,[1] der in das Loch einen hohen Pfeiler eingesetzt hat, auf welchem er den Oberarm der Göttin aufruhen läßt, ein Motiv, für das er eine Anzahl von Beispielen beigebracht hat, die seine These als berechtigt erscheinen lassen sollten. Der ästhetische Eindruck spricht freilich nicht dafür, doch darüber hinwegzusehen sind wir allgemach gewöhnt worden. Befremdend bleibt jedoch bei allen diesen Versuchen die seltsame Art der Anbringung der Inschrift direkt unterhalb des Einsatzloches, während ihr gegebener Platz an jenem Teil der Basis wäre, auf dem die Statue steht. Indes, wir besitzen über diese Inschrift ein frühes Zeugnis, das zunächst wenigstens dazu dient, die gleichzeitige Auffindung der Statue und der Künstlerinschrift, die lebhaft bestritten wurde, zu erweisen. Es ist eine Zeichnung, die der Schiffseleve Voutier auf der »Estaffete« auf Melos vor der Verschiffung der Statue gemacht hat. Diese Zeichnung wurde von Ravaisson zuerst in die Öffentlichkeit gebracht[2], und trotz ihrer argen Flüchtigkeit hat sie die eingehende Beachtung, die sie von gelehrter Seite fand, reich verdient. Das Blatt zeigt die Statue noch in dem Zustande, in dem sie damals war, Oberleib und Unterkörper, die aus verschiedenen Blöcken gearbeitet sind, getrennt, und dazu die beiden mitgefundenen Hermen, die aber auf dieser Zeichnung je auf ihrer Basis eine Inschrift tragen, die bärtige eine zunächst unleserliche, die jugendliche die des Meisters von Antiochia am Mäander. Furtwängler hat nun mit den schärfsten Waffen der Kritik die Unzuverlässigkeit von Voutiers Zeichnung darzutun gesucht und vor allem den Nachweis zu erbringen sich abgemüht, jene Zusammenstellung von Hermen und Inschriften sei Voutiers eigenste Tat gewesen, die »nicht die Spur von Glaubwürdigkeit beanspruchen kann«. Indessen hätte ihn doch eine feine Beobachtung Salomon Reinachs zu günstigerer Beurteilung dieser Zeichnung führen müssen. Es ist diesem Gelehrten gelungen, die Inschrift der bärtigen Herme, von der wir jetzt wissen, daß sie Dumont d'Urville, der sie ausdrücklich als Hermenbasis bezeugt, auch im Original als schwer leserlich bezeichnet, auf dem Voutierschen Blatte als eine Weihinschrift eines Theodoridas, Sohn des Daistratos, zu entziffern, und da eine zweite melische Statuenbasis in Athen den gleichen Namen des Weihenden mit der Widmung an Poseidon enthält, so mußte das Ergebnis als einwandfrei bezeichnet

[1] Meisterwerke. S. 618 ff.

[2] »La Venus de Milo«. Mem. de l'Acad. d. inscr. 1892. Tf. 2; wieder abgebildet bei Furtwängler, Sitzungsber. der Münchner Akad. 1897. S. 415.

werden.[1] Es ist gewiß ein starkes Zeugnis zugunsten der Glaubwürdigkeit des wackeren Schiffseleven, daß sich jene von ihm so wenig aufdringlich nachgezeichnete Inschrift als zuverlässig erwiesen hat. Glücklicherweise ist ein neues, noch weit stärkeres hinzugekommen. Den Nachforschungen von Héron de Villefosse und Etienne Michon[2] ist es gelungen, jenen verloren geglaubten Inschriftblock im Louvre wiederzufinden. Er hat die Wiedergabe Voutiers als eine treue erwiesen. Der gab genau, was er sah, die Buchstabenreste nach dem Vatersnamen konnte er freilich nicht mit jener Exaktheit lesen, die dem Epigraphiker von Fach die Ergänzung des Gottesnamens Hermes als Empfänger der Weihung gestattet. Damit ist eine wertvolle Bestätigung der Angabe der über der Exedra gefundenen Inschrift, die sie als dem Hermes und Herakles gehörig bezeichnet, gegeben. Der Inschriftblock aber hat sich auch als zu der bärtigen Herme zugehörig erwiesen, und an dieser Tatsache hat wieder einmal unbesonnene Hyperkritik Schiffbruch erlitten.[3] Die Zusammensetzung bietet freilich ein von Voutiers Zeichnung verschiedenes Bild, aber mit Phrasen wie »unerhört schlecht gezeichnet« kann man nicht über die Frage zur Tagesordnung übergehen, warum der im übrigen so getreue Zeichner die Form der Basis in einer dem Tatbestand so wenig entsprechenden Weise wiedergegeben haben soll. Voutier hat gar nicht die Absicht gehabt, die Basis selbst in sein Blatt aufzunehmen, ebenso wie er das Einsatzloch für den Phallus als nebensächlich überging. Er hat sie nur bis zur Inschrift gezeichnet, bis dahin jedoch genau, den übrigen Teil als wertlosen Stein einfach weggelassen. Für eine wissenschaftliche Publikation wäre dies Verfahren undenkbar, doch für den Zweck, dem jene Zeichnung dienen sollte, ist es völlig erklärlich und berechtigt. Voutiers Zeichnung hat sich demnach in jenem Teile, den wir glücklicherweise einer strengen Nachprüfung unterwerfen konnten, als vollkommen zuverlässig erwiesen, und es widerspricht nun allen Grundsätzen einer gesunden Kritik, ihm für den derzeit unkontrolierbaren Rest den Glauben zu entziehen. Wir haben keinen Anlaß, an der von ihm überlieferten Tatsache zu zweifeln, daß die jüngere Herme in einem Inschriftblock steckt, der den Namen des Meisters von Antiochia trug. Damit hat Tarral eine nachträgliche Rechtfertigung erhalten, die freilich nicht so weit geht, seine Zusammenstellung der Herme mit der Statue zu schützen. Es ist eine dreiste Verdunklung des Tatbestandes, wenn die Annahme jener Zusammenstellung als notwendige Folge der Anerkennung von Voutiers Zeichnung

[1] La chronique des artes. 1897. S. 19 ff., 24 ff., 42 ff.; und The Nation. 1897. S. 222. C. I. G. XII, 3. Nr. 1092, die zweite Theodoridasinschrift a. a. O. Nr. 1096.

[2] Héron de Villefosse, Compte rendue de l'Acad. d. inscr. 1900. S. 465. Michon, Revue des études gr. 1900. S. 37 ff.

[3] Furtwängler, Sitzungsber. der Münchner Akad. 1900. S. 708 ff.

der jüngeren Herme dargestellt wird. Sie teilt den Block mit der Künstlerinschrift dieser allein zu. Diese Tatsache war längst vergessen, als die beiden Hermen von ihren Basen getrennt mit der Aphroditestatue in den Louvre kamen, neben der sie dort keine weitere Beachtung finden konnten. Da nun die Hermeninschrift und die Basis der Aphrodite Bruchflächen in der gleichen Richtung zeigten, so wurde ein Anpassungsversuch gemacht, der jedoch nicht völlig überzeugend ausgefallen sein kann. Reinach bemerkt sehr richtig, es würde dann die Inschrift mit der Basis vereinigt geblieben und nicht so gründlich verschollen sein. Völlig wertlos war jedoch der Ausweg, den die Zeugen dieses Versuches betraten, indem sie an eine späte antike Restauration der Aphroditestatue dachten. Die würde für uns nicht mehr zu bedeuten haben als irgend eine der versuchten modernen, und zugleich entkräftet diese Annahme jene Angaben Claracs, der die genaue Anpassung des Inschriftblockes bezeugt. Wie leicht bei solchen Versuchen Selbsttäuschung sich einschleicht, dafür bietet sich ein bekanntes Beispiel in jener von einem scharfsichtigen Forscher vollzogenen und von anderen scharfsichtigen Nachprüfern gebilligten Vereinigung eines Jünglingstorso der Akropolis mit einem scheinbar anpassenden Kopfe, die erst durch den Fund des echten Kopfes zu allgemeiner Überraschung aus der Welt geschafft ward.[1] Die angebliche Inschrift der Melierin ist damit erledigt und mit ihr das Zapfenloch, das eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hat. Die Ergänzungsfrage, die eine so ungeheuerliche Literatur ins Leben rief, löst sich nun in einfachster Weise, die keines Wortes mehr bedarf. Für den zeitlichen Ansatz der melischen Aphrodite gewährt die leider verloren gegangene Inschrift des Erbauers der Nische, den wir zugleich für den Stifter des Bildwerkes halten dürfen, nur eine unzureichende und unsichere Stütze. Wir sind in dieser Richtung fast allein auf die stilistische Prüfung des Kunstwerkes angewiesen, und soweit in dieselbe nicht Wünsche hineinspielen, die Statue möglichst jener Epoche anzunähern, aus der berühmte Künstlernamen herübertönen, läßt doch schon die technische Höhe ihrer Ausführung keinen Zweifel darüber, daß sie nur der Spätzeit der Diadochenkunst entstammen kann. Noch verwehrt uns der Tiefstand unserer Kenntnis dieser Zeit einen genaueren Ansatz, doch ist sie vor dem zweiten Jahrhundert kaum denkbar; am ehesten dürfte sie wohl in die zweite Hälfte desselben passen, aber auch noch in dem ersten Jahrhunderte wäre ihre Entstehung nicht unbegreiflich. Indessen ward doch auch den Parteigängern einer Frühdatierung in die »klassische Zeit« eine nachträgliche Rechtfertigung zuteil. Wir haben im vorhergehenden Bande[2] des originalen Werkes, von

[1] Furtwängler, Ath. Mitt. V (1880). S. 20 ff. Studniczka, a. a. O. XI (1886). S. 360 f. und Wolters, a. a. O. XIII (1888). S. 226 f.

[2] II. S. 282 f.

dem sie abstammt, gedacht und der Zurückführung desselben auf Skopas zugestimmt. Der ganz außergewöhnliche monumentale Nachklang, den diese Schöpfung in späten Tagen gefunden hat, die zahlreichen und recht verschiedenartigen Variationen, zu denen sie herhalten mußte, haben freilich, so lange man sie auf die Melierin selbst bezog, Anlaß zu Ergänzungsversuchen derselben geboten, denen jede Berechtigung abging. Nach der landläufigen Anschauung wäre die Melierin durch den Nachweis, daß sie kein Originalwerk in dem gewöhnlichen Sinne des Wortes sei, und gar noch dadurch, daß sie der Spätzeit der Antike angehöre, stark entwertet. Es wäre kein Unglück, wenn der an Winckelmannsche Weisen gemahnende Hymnenton, in dem sie so oft besungen ward, endlich verstummen sollte. Vielleicht würde dabei die Erkenntnis, daß sie ein großes Kunstwerk ist, nichts von ihrer Klarheit einbüßen. Der Meister, der sie schuf, hat das Vorbild, dem er sich anschloß, den Anforderungen seiner Zeit und seiner künstlerischen Auffassung nach umgebildet. Die Änderung des Motives, zu der er durch den Lokalton, der von seinem Werk verlangt wurde, von selbst geführt ward, kommt hierbei nicht weiter in Betracht, sondern jene, durch die er ihm seine künstlerische Eigenart aufgeprägt und eine Neuschöpfung zustande gebracht hat, die wie aus einem Guß anmutet. Der Vergleich seiner Aphrodite mit der besten jener Repliken, der Aphrodite von Capua, läßt seine Art recht kenntlich hervortreten. Gewiß ist in dieser Kopistenarbeit sehr viel von der Frische und Schönheit des originalen Werkes verloren gegangen, aber sie bietet doch für diesen Zweck immerhin genug. Der Künstler der Melierin hat alle wesentlichen Züge des Aufbaues und der Stellung von seinem Vorbild übernommen, die Änderung des Motives jedoch gab ihm den willkommenen Anlaß, die Haltung der Göttin freier zu gestalten und von der Wendung des Oberkörpers und der Neigung des Kopfes dort nur so viel zu bewahren, als der Gestalt künstlerisch zugute kommt. Er hat dadurch auch einen Reichtum von Achsen in sein Werk geschickt hineingebracht, der der capuanischen Aphrodite fehlt. So zeigt sich schon in diesem Punkte eine ganz andere Kunstauffassung, die das Werk in allen Teilen durchzieht, und die wohl zunächst am faßbarsten in den Änderungen, die der Meister dem Gewande zuteil werden ließ, hervortritt. Er hat es schon anders gelegt: dort liegt es am linken Oberschenkel bedeutend höher als am rechten, was durch das Motiv des Schildhaltens seine Erklärung findet; der Wegfall desselben gestattete die Ungleichheit noch unter jenes Maß herabzudrücken, das die praxitelische Aphrodite von Arles zeigt. So klein nun die Differenz des Spielraumes ist, die dem Nackten mehr eingeräumt wird, sie genügt, wie man richtig gesehen hat, zu einer ganz erheblichen Steigerung des sinnlichen Reizes, aber es ist doch anderseits irrig, wenn man gemeint hat,

es sei das auf Kosten des Haltes der Gewandung geschehen, der dadurch so erheblich verringert worden sei, daß auch die Bewegung der rechten Hand darüber nicht vollkommen beruhigen könne. Eine unbefangene Betrachtung lehrt fast das gerade Gegenteil; das Gewand sitzt bei der Melierin noch sicherer als bei der capuanischen Aphrodite; der Grund dieser paradoxen Tatsache läßt sich unschwer erkennen: durch die geänderte Haltung tritt der Oberschenkel stärker hervor und beseitigt damit die Gefahr des Rutschens. Aber die Änderungen des jüngeren Meisters in der Behandlung des Gewandes gehen viel weiter und lassen sich als solche prinzipieller Natur erkennen. Vor allem wird das Gewand stark vereinfacht und seine eigene Massenwirkung gemildert, so daß es die Wirkung des nackten Oberleibes möglichst ungestört zur Geltung kommen läßt. Die Meisterschaft, die sich schon in dieser Vereinfachung zeigt, erstreckt sich aber auch auf das Ganze der Gewandbehandlung. Zunächst wird das Gewand durch die Stellung der Beine straff gespannt, und dadurch wirken die Querzüge der Falten motiviert; aber auch die Struktur des Gewandes wird durch die Art, wie es auf die Spannung reagiert, zur Anschauung gebracht. Am besten zeigt ein kleiner Zug das Raffinement, das in dieser Einfachheit steckt. Über der rechten Hüfte bemerken wir direkt unter dem Faltenzuge des oberen Gewandabschlusses eine Partie kleiner, nach einem Punkt zustrebender Falten, die durch eine im Gewand versteckte Nadel zusammengehalten werden. Sie bilden eine reizvolle Unterbrechung, die den Eindruck der Einförmigkeit schon vom Beginne an nicht aufkommen läßt und eine malerische Wirkung hervorruft.

Die virtuose Behandlung des Nackten geht weit über alles, was die Marmorplastik der praxitelischen Zeit dem Material an spezifischen Reizen zu entlocken vermochte. Wir wissen nicht, ob das originale Werk aus Bronze oder Marmor gewesen ist, aber daß seine Formensprache hier eine mächtige Steigerung erfahren hat, müssen wir unbedingt voraussetzen. Es bedarf keiner weitläufigen Darlegung: der Weltruhm dieser Aphrodite beruht auf der bezwingenden Wirkung derselben, und der Meister, der das Werk dem Geiste seiner Zeit angepaßt hat, war im Vollbesitze aller großen technischen Errungenschaften doch mehr als ein geschmackvoller Virtuose. Seine Eigenart hat im Kopf der Aphrodite ihren höchsten Ausdruck gefunden. Vergleichen wir diesen mit dem besten Exemplar, das von dem des Urbildes Kunde gibt, mit dem in Rom im Palazzo Caetani befindlichen Kopfe. Die Anlehnung an den Typus des Urbildes ist auch hier fühlbar, aber weit stärker tritt die Freiheit der Umschöpfung hervor. Der Meister hat ihn mit frischem pulsierenden Leben erfüllt und einen Zug von Größe hineingebracht, den er aber nicht von Phidias, wie man gemeint hat, erborgen mußte, da er ganz seiner eigenen Auffassung entsprach. Die

Belebung verdankt der Kopf zum guten Teil den malerischen Wirkungen, die sein Schöpfer, dessen Weise besonders kenntlich in der Wiedergabe des Haares hervortritt, dem Marmor entlockt hat. Auch hier enger Anschluß an das Vorbild und kräftige Überbietung desselben. Die Frisur ist die gleiche wie am caetanischen Kopfe, nur fließt hier trotz des gebundenen Schopfes eine Locke den Nacken herab, die seine Linie betont und graziös wirkt. Sonst aber ist die Haarbehandlung wesentlich vereinfacht, und an Stelle der Schärfe der Zeichnung tritt hier ein malerisches, fast illusionistisch wirkendes Element. So ward das alte Meisterwerk zu einem neuen, wohl ehe es in Gestalt von Repliken und Variationen zu einem »klassischen «wurde.

Unter der großen Schar von Wiederholungen, die jener Aphroditestatue des vierten Jahrhunderts folgen, hebt sich eine über das Mittelmaß der handwerklichen zu künstlerischer Bedeutung: die in den Trümmern des dortigen von Vespasian erbauten Tempels gefundene eherne Victoria von Brescia.[1] Da der Typus dieser Siegesgöttin auf den Münzen Vespasians erscheint und auch unter Trajan wiederkehrt, so ist die chronologische Bestimmung seiner Entstehung kaum zweifelhaft. Gemeinsam mit der großen Menge der späten Repliken trägt auch diese Victoria ein Obergewand, durch das ihr ursprünglich aphrodisischer Charakter verdeckt wird. Sie hat dem Original den Schild entlehnt, der ihr jedoch als Schrifttafel dient, eine geistvolle Umbildung, da Schilde mit und ohne Inschrift als Siegeszeichen von alters her in Verwendung waren. Auch in dem Kopftypus schließt sie sich eng an das durch die Aphrodite von Capua vertretene Original an. Da wäre nun von vornherein anzunehmen, daß sie sich auch in der Behandlung des Gewandes dort anschlösse und nicht an die Melierin, wie Furtwängler feststellen zu können vermeint.[2] Aber eine genauere Prüfung zeigt doch ein anderes Verhältnis. Zunächst weicht schon die Lage des Gewandes von dem capuanischen Typus ab; es reicht an der linken Hüfte nicht so hoch hinauf wie dort, sondern bleibt an beiden in demselben gleichmäßigen Verhältnis wie an der melischen Aphrodite. Doch noch schlagender zeigt sich ihre Annäherung an diese darin, daß jene reizvolle Partie kleiner Falten, die an der rechten Hüfte durch die im Gewande steckende Nadel entsteht, hier genau wiederkehrt, freilich in etwas mißverstandener Weise, denn der Meister der Bronze hat den Grund dieser Anordnung, die er so gut wiederholte, als es ihm möglich war, offenbar nicht erfaßt und diese Partie durch Verbreiterung vergröbert. Zur Erklärung dieser Tatsache bieten sich zwei Möglichkeiten. Entweder hat die Victoria von Brescia diese Züge, die sie vom capuanischen Typus

[1] Bd. II. S. 283. Anm. 2.
[2] Meisterwerke. S. 631.

scheidet, direkt vom Originale her, und dann würde sie sich als diesem näher stehend erweisen als jene, oder die Aphrodite von Melos hat direkt oder indirekt auf ihre Schöpfung Einfluß genommen. Der erstere Fall hat nur geringe Wahrscheinlichkeit für sich, da die Masse der Repliken dem capuanischen Typus folgt und die Victoria von Brescia mit der Melierin vereinzelt bleibt. Eine direkte Einwirkung der Melierin auf jene läßt sich doch kaum annehmen, aber wenn wir auch keine anderen deutlichen Spuren einer Weiterwirkung derselben innerhalb der Antike haben, ist darum die Möglichkeit solcher doch nicht abzuweisen.

Der Meister der Aphrodite von Melos, dessen Namen uns die Überlieferung verschwiegen hat, wird trotz seiner unleugbaren Bedeutung kaum jemals aus dem Dunkel derselben hervortreten, doch wird es wohl möglich sein, in unsrem Monumentenschatze Werke zu entdecken, welche stilistisch seinem Aphroditebilde so nahe stehen, daß sie dadurch seine Stellung einigermaßen erhellen. Ein Versuch in dieser Richtung ist bereits von Benndorf gemacht worden, der den schönen Frauenkopf aus Tralles aus der Sammlung Millosicz, jetzt im Wiener Hofmuseum, in nahe Beziehung zu dem der Melierin gesetzt hat.[1] Wenn er damit auch ziemlichen Anklang fand, so ist doch derzeit kaum mehr ein Anlaß, auf seine als verfehlt erkannte Hypothese zurückzukommen. Dagegen scheint ein anderes Werk von eindrucksvoller Schönheit immer näher an die Melierin heranzurücken, obschon diese Tatsache in der Literatur noch fast verschleiert hervortritt. Es ist die herrliche Frauengestalt aus dem Palazzo Cesi im kapitolinischen Museum,[2] gelegentlich als Juno oder als Persephone bezeichnet, deren rechte Benennung derzeit noch aussteht. Die moderne Forschung hat in ihr einen stilistischen Widerspruch zwischen dem Kopftypus und der Gestalt zu verspüren gemeint, der sogar die Annahme veranlaßt hat, beide Teile möchten ursprünglich gar nicht zusammengehört haben. Nun ist wohl der Kopf aus einem besondern Marmorblock hergestellt und eingelassen, aber eine genaue Prüfung hat gezeigt, daß die Zweifel an seiner ursprünglichen Zugehörigkeit unberechtigt sind, und für einen unvoreingenommenen Beurteiler ist der Eindruck des Ganzen ein geschlossener und einheitlicher. Jene Hypothese hat ihren Ursprung in der Beobachtung, daß der Kopf dieser Statue skopadische Elemente aufweise, während ihre Gewandbehandlung ganz bestimmt der späten Diadochenzeit angehöre, ja ganz spezielle Kennzeichen der pergamenischen Richtung enthalte. Die Richtigkeit beider Behauptungen kann zugegeben werden, dann aber ist es unmöglich, daß

[1] Arch.-epigraph. Mitt. IV (1880). S. 66 ff., bereits oben S. 151 f. besprochen.

[2] Helbig, Führer I². Nr. 547. Brunn-Bruckmann, Tf. 359. Der Kopf. Einzelvkf. Nr. 470/1. A (Arndt). Eine Wiederholung des Kopfes, der einer Statue im Giardino Boboli aufgesetzt ist. Einzelvkf. Nr. 281/2 (Amelung).

sie sich gegenseitig ausschließen. Die erstere bedarf einer gewissen Einschränkung. Die skopadischen Elemente des Kopfes reichen kaum weiter als an dem der Melierin, und daß beide stilistisch nahe zusammengehen, scheint schon früher beobachtet worden zu sein. Doch beweist dies noch ein lehrreiches Detail an der Florentiner Wiederholung des Kopfes. Auch hier löst sich aus der wie bei der Melierin gleich angeordneten Frisur derselbe über den Nacken fallende Haarstrang. Der Vergleich der beiden Gestalten ist durch die volle und reiche Gewandung der kapitolinischen Figur verwehrt. Aber man meint unter derselben die mächtige frauenhafte Formenfülle der Aphrodite von Melos wieder zu finden. Stand und Haltung der »Persephone« künden das Tempelbild. Die Gestalt atmet eine Hoheit und Größe, die durch die Drapierung der Gewandung und den an das Kolossale streifenden Maßstab wirksam verstärkt wird. Aber bei aller Ruhe ist die Haltung doch effektvoll und recht wesentlich verschieden von der schlichten Hoheit der Tempelbilder der phidiasschen Epoche. Die Übereinstimmung des Kopfes mit dem der Melierin geht sehr weit in die Einzelheiten der Formgebung, doch fehlt ihm die frische und reizvolle Lebensfülle jenes, die freilich nur für Aphrodite obligat galt.

Die Herausgeber des Einzelverkaufes haben sich indes nicht an der falschen Zuteilung dieses Kopfes, den sie als der »Persephone« nicht zugehörig annahmen, in das vierte Jahrhundert genug sein lassen, sondern Arndt hat auch die Vermutung gewagt, wie die zu dem Kopfe ursprünglich zugehörige Statue ausgesehen haben möge, und dazu auf die schöne Artemisstatue aus Lemnos im Museum zu Konstantinopel verwiesen,[1] »die einen ganz ähnlichen Kopf trägt«. Die Richtigkeit dieser Beobachtung ist wohl zweifellos, zumal sie auch unabhängig noch von manch anderem gemacht sein mag, und wenn dieser Gelehrte die Entstehungszeit des Originales der Konstantinopler Statue in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts ansetzt, so mag das einen Fortschritt gegenüber der Hypothese des französischen Herausgebers bedeuten,[2] der in ihr die Amazone des Strongylion erkennen zu dürfen vermeint hat; zu seinem Ansatz hat ihn wohl das Motiv des Aufruhens mit gekreuzten Beinen veranlaßt, das für diese Zeit durch zahlreiche Beispiele wohlbezeugt ist. Seit dem Erscheinen der Jünglingsstatue von Tralles hat aber dieser Schluß seine Beweiskraft eingebüßt. Indessen trifft der Hinweis Arndts doch viel mehr zu, als es den Anschein hat. Die Ähnlichkeit der Artemis von Konstantinopel, die uns evident eine Schöpfung der Diadochenzeit zu sein scheint, mit der Persephone, erstreckt sich nicht nur auf die Köpfe beider.

[1] American Journal of Archaeology. I. Tf. 9. S. 319 ff. (S. Reinach).
[2] Reinach, Revue archéol. 190.

So verschieden auch ihre Haltung ist, die Übereinstimmung beider tritt doch stark hervor. Beide Gestalten stemmen den linken Arm auf dieselbe Weise in die Hüfte, so daß die Handwurzel auf dem Wulst, zu dem das Mantelende zusammengelegt ist, ruht. Der Vergleich der Gewandbehandlung würde wohl noch stärkere Übereinstimmung zeigen, wäre die Konstantinopler Artemis nicht eine Kopie, während die treffliche Arbeit der Persephonestatue ihre Originalität erschließen läßt. Indes, die nachgewiesene stilistische Annäherung ist doch stark genug, um die Annahme zu gestatten, daß beide Werke in der gleichen Werkstatt entstanden sind. Damit aber formt sich die Frage von selbst, welches Verhältnis zwischen dem Meister der beiden Gewandstatuen und dem der Aphrodite von Melos anzunehmen sein möchte. Es liegt nahe, an den einfachsten Fall, den der Identität zu denken, doch spricht dagegen die Tatsache, daß das stilistische Verhältnis zwischen den beiden ein engeres ist als das zwischen ihnen und der Melierin. Vielleicht ist dieser Unterschied auch ein zeitlicher. Die Persephonestatue und ihre Schwester scheinen ein wenig älter zu sein, sie gehören in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts, die Melierin würde dann noch bestimmter an die Wende desselben angesetzt werden können. Doch wie dem nun sein mag, ihr Meister erscheint durch diese beiden bedeutsamen Werke, die wir dem seinen anschließen konnten, in lebendigem Zusammenhang mit dem Kunstschaffen seiner Zeit. Mag man vielleicht bei der Konstantinopler Artemis an eine ähnliche Umschöpfung eines älteren Vorbildes denken, so scheint doch für die Persephone eine solche Annahme ausgeschlossen, und so mag sie uns dazu dienen, die Höhe der originalen Leistungen dieser Zeit zu bezeichnen, für deren Kraftbewußtsein gerade ihre Umschöpfungen ein glänzendes Zeugnis sind.

Wir wollen von diesen noch ein Paar anfügen, dem nicht so allgemeine Wertschätzung zuteil ward wie den bisher behandelten, die aber die Tendenz, von der wir gehandelt haben, besonders scharf zum Ausdruck bringen, da sie sich an zwei uns in einer genügenden Reihe von Repliken erhaltene berühmte Werke des gleichen Meisters, des großen Götterbildners Alkamenes, anschließen. Zufällig sind sie beide am Palatin gefunden und stehen beide im Thermenmuseum. Leider teilen sie auch das Schicksal, daß der Kopf fehlt, beide aber sind von vollendeter Meisterschaft der Arbeit, die der Kopistenhand versagt bleibt. Den Vortritt mag die sich an die Aphrodite der Gärten anschließende haben,[1] zumal eine Wiederholung in Statuettenform in Neapel[2] immerhin beweist, daß sie sich durchzusetzen vermocht hat. Zunächst sieht es fast aus, als wäre der Torso vom

[1] Helbig, Führer. II ². Nr. 1068. Brunn-Bruckmann, Tf. 474.
[2] Einzelvkf. Nr. 498 (Arndt).

Palatin nur eine Wiederholung des Typus der Aphrodite von Fréjus im Spiegelbildsinne, doch ist die Komposition schon hier wesentlich geändert. Wohl hob auch diese Gestalt mit der einen Hand das Mantelende hoch über der Schulter, doch trug die gesenkte rechte nicht wie die linke dort einen Apfel; ebenso war der Mantel nicht um ihren Unterarm geworfen, sondern sie faßte gestreckt das herabwallende Gewand; die Göttin war demnach dargestellt, wie sie sich den Mantel umlegt. So ist der Zug, der im Urbild nur eine formale Rolle gespielt hat, hier zum Grundmotiv geworden, aber durch das Aufgeben des Apfels und die gleiche Aktion beider Hände ward das Thema gründlich vereinfacht. Es wäre ganz gut möglich, daß damit zugleich eine Wandlung der Bedeutung verbunden gewesen ist; der Name Charis, der dieser Gestalt gegeben ward, ist nicht ohne innere Berechtigung, wenn auch die Zitate aus Horaz und Seneca über das Aussehen der Grazien hier keine Beweiskraft haben, da dort die übliche Dreizahl gemeint ist, während unsere Einzelfigur keine Gruppierung verträgt. Ob sich die Änderung auch auf den Kopftypus bezog, läßt sich natürlich nicht mehr entscheiden, doch beweisen die Ansätze für die herabfallenden Lockenenden, daß der Künstler sich nicht streng an die Frisur des Vorbildes gehalten hat. Aber damit, daß er mit dem alten Nebenmotiv Ernst gemacht hat, bot sich ihm die Möglichkeit, neue Reize in die alte Komposition hineinzubringen. Durch die Loslösung des an dem Körper dort anhaftenden Mantels konnte zunächst dessen herabhängendes Ende ein freies Faltenspiel erhalten, von dem uns die schlechte Neapler Replik eine doch immerhin annähernde Vorstellung gewährt. Damit traten aber auch zugleich die Umrißlinien des Leibes ungehemmt hervor, die, durch das neue Motiv nur leise, aber doch wirksam variiert, praxitelischen Schwung annehmen. Eine ganz hervorragende künstlerische Weisheit offenbart sich in der Behandlung des durchscheinenden Untergewandes. Betrachtet man zunächst, wie an der über den Busen herabgleitenden Partie durch die Lösung des Armes ein freier, reicher und schwungvoller Faltenzug entsteht, der zu jenem des herabsinkenden Mantels gestimmt ist und mit ihm vereint eine reizvolle Kontrastwirkung zu dem sich eng an den Körper anschmiegenden Teil des Untergewandes bildet, und vergleicht damit, was das Urbild an dieser Stelle bietet, so stehen sich die Kunstanschauungen ganz verschiedener Jahrhunderte in voller Schärfe gegenüber, und der einmal hier ausgesprochene Gedanke von einer Autorvariation erscheint geradezu als unbegreiflich. Aber auch die Vergleichung des durchscheinenden Gewandes führt zu demselben Ergebnis. Der Meister hat alle Hauptlinien der feinen Fältelung wiedergegeben und freier und großzügiger gestaltet, alle kleinen Knicke aber weggelassen und die ganze Partie wesentlich vereinfacht. Die Wirkung dieses Verfahrens ist die, daß das Gewand wirklich zu fließen

scheint und mit seiner Transparenz nun völlig Ernst gemacht wird. Wie viel deutlicher wird unter diesem Schleier die Schönheit des Leibes sichtbar, die, als ob sie einen Verjüngungsprozeß durchgemacht hätte, weit frischer und reizvoller als im Urbilde wirkt. Die volle technische Meisterschaft der Ausführung wie der geradezu raffiniert feine Geschmack, der sich in dieser Umschöpfung offenbart, läßt ihren Ansatz in das erste vorchristliche Jahrhundert berechtigt erscheinen.

Nicht ganz die gleiche, aber doch eine wesensverwandte Art tritt uns in der bereits erwähnten Umschöpfung der Hera des Alkamenes entgegen. Der Anschluß des palatinischen Torso[1] an das originale Werk geht hier viel weiter. Es ist nichts an den Grundzügen der Gestalt geändert, nur die beiden auf den Schultern sichtbaren Lockenenden mahnen uns an einen ähnlichen Vorgang. Auch lehrt die Beibehaltung des Kolossalmaßstabes, daß auch diesem Werke die Bestimmung als Tempelbild zugedacht gewesen sein mag, doch sind Bezeichnungen wie »Ableitung« oder »Weiterentwicklung« auch hier am falschen Ort. Ein Streben nach Vereinfachung wird nicht fühlbar, man meint eher das Gegenteil zu empfinden, doch braucht das noch nicht mit einer anderen künstlerischen Anschauung erklärt zu werden. Thema und Maßstab bieten dafür eine gültige Erklärung. Die gleiche Manier kündet sich schon in der stärkeren Betonung der auf die Brust herunter gesunkenen Partie des Untergewandes, wenn sie sich auch hier innerhalb der engeren Grenzen, die das Vorbild diesmal bot, halten mußte. Der Meister hat nicht nur den Faltenzug verstärkt, sondern das Überfallen auch dadurch zur Anschauung gebracht, daß er die zum Vorschein kommende Rückseite des Gewandes charakterisiert hat, und zwar mit der gleichen Absicht, eine dem Auge wohltuende Abwechslung zu bieten. In der Behandlung des durchscheinenden Untergewandes ist er andere Wege gewandelt. Hier hat er nichts unterdrückt und vereinfacht, sondern durch stärkeres Loslösen und meisterhafte Klarheit der Ausführung das gleiche Ziel erreicht. Wie virtuos er die am Urbild fast straff von der rechten Schulter herabsinkende Gewandpartie verlebendigt hat, davon geben uns noch die wenigen erhaltenen Reste derselben Zeugnis. Der durchscheinende Oberleib der Göttin tritt auch hier gleichfalls viel klarer und reizvoller heraus, und die Behandlung des Fleisches kommt wirksam zur Geltung. Am vollendetsten tritt jedoch die technische Meisterschaft in der Umbildung des Faltenspieles, das die verschiedenen Partien des Mantels zeigen, hervor. Was wir hier sehen, ist wie die farbenprächtige Orchestrierung eines einfachen melodischen Themas. Gar manches reicht direkt an die größte Meisterleistung, die uns von antiker Gewandbehandlung

[1] Helbig, Führer. II². Nr. 1020.

erhalten ist, an die der Nike von Samothrake, heran. Aber so gesteigert hier alle Motive des Urbildes erscheinen, ein eingehender Vergleich zeigt doch auch ebenso wirksame Vereinfachungen. So ist die überschüssige Partie der Faltenzüge des vom linken Busen abgehenden Untergewandes verschwunden und ebenso der an diese angrenzende Überschlag des Mantels an der linken Schulter. Der Grund dieses Verzichtes ist leicht zu erraten. Hätte der Meister diese Partie mit aufgenommen, dann hätte er doch auch zeigen müssen, wie ein so umgeschlagenes Tuch doch ganz anders aussieht, als es Alkamenes dargestellt hat. Aber unmittelbar neben dem so behandelten Überfall des Untergewandes konnte er ein ähnliches Virtuosenstücklein nicht hinsetzen, ohne ein starkes Element der Unruhe in sein Werk zu bringen. Er hat also den Mantel an der Schulter festgemacht, sich eine selbsterfundene Draperie des Untergewandes um den linken Arm geschaffen, deren Wirkung geradezu raffiniert berechnet ist, und am unteren Ende derselben hat er sich nicht zu versagen brauchen, was er sich oben weise versagt hat: hier kommt in einem kleinen herabhängenden Streifen die Innenseite zutage und findet natürlich ihre entsprechende Behandlung.

Dieser Drang, vor allem die so schwer errungene und darum auch überaus hochgeschätzte technische Meisterschaft der Gewandbehandlung auch alten Meisterwerken zugute kommen zu lassen und sie derart aufzufrischen, hat sich so weit erstreckt, daß wir in ihm ein besonders kennzeichnendes Moment dieser Epoche erblicken dürfen. Genauer bestimmen läßt sie sich nur insofern, als wir das volle Virtuosentum in dieser Technik kaum weit von dem Beginne des ersten Jahrhunderts wegrücken können, das als dessen goldenes Zeitalter betrachtet werden darf. Wir wollen hier noch ein besonders bezeichnendes Beispiel einer solchen Umschöpfung anführen, die diesmal ein praxitelisches Werk betrifft. Es ist eine Artemisstatue, deren einzige, den echten Kopf bietende Replik in Dresden[1] steht, ein durch zahlreiche Wiederholungen als einst gefeiert bezeugtes Werk. Aber eine spätere Umbildung, die am besten durch eine Münchner Kopie vertreten ist, die die Artemis zu einer Tyche umgewandelt hat, muß, wie die Wiederholungen zeigen, doch auch großen Anklang gefunden haben. Der echte Kopf fehlt auch hier, doch stellen sich wiederum die beiden Lockenenden ein, die uns bereits wie ein Wahrzeichen anmuten. Das Absonderliche an dieser Umbildung ist jedoch, daß sie das Köcherband beibehielt, obschon sie auf den Köcher selbst verzichten mußte. Jenes hat schon im Urbild ein reizvolles künstlerisches Motiv durch die Überschneidung

[1] Die Dresdner Artemis »Praxiteles«. S. 307, Fig. 55. Die Münchner Umschöpfung. Furtwängler, Glyptothek. Nr. 227 (Hunderttafeln 44). Brunn-Bruckmann, Taf. 123.

und Verschiebung der Faltenzüge geboten, und gewiß beruhte gerade darauf die Anziehungskraft, die es auf die Meister der Spätzeit ausgeübt hat. Es ist, da uns das originale Werk wie seine Umschöpfung nur in ziemlich gleich unzureichenden Repliken erhalten sind, eine schwierige Aufgabe, das Wesentliche der Umbildung zu ergründen, indessen hat gerade dieser Umstand auch sein Vorteilhaftes, indem die Differenz beider annähernd die gleiche geblieben sein wird; am meisten aber helfen uns die an den früheren Beispielen erworbenen Erfahrungen, da sich hier, wie wir gleich sehen werden, im ganzen die gleiche Art der Umarbeitung erkennen läßt. Seit dem Erscheinen des olympischen Hermes ist uns die praxitelische Meisterschaft in der Gewandbehandlung in unerwarteter Höhe bekannt geworden, um so bezeichnender aber ist nun die Wahrnehmung, daß auch sie den Ansprüchen des Virtuosentums gleichfalls veraltet vorkam. Der Vergleich der Dresdner Artemis mit der Münchner Tyche zeigt das deutlich. Wir erkennen auch hier die beiden Grundprinzipien der Vereinfachung und Verlebendigung als die wirksamen. Das erstere ist in fast derselben Weise angewendet, wie wir es bei der Umbildung der alkamenischen Aphrodite und Hera kennen gelernt haben. An der Dresdner Artemis fällt von der rechten Schulter eine überschüssige Faltenpartie herab, die sich schon durch den Vergleich mit der Eirene als dem Original zugehörig erweist. An der Münchener Statue ist sie verschwunden, doch hat das Anliegen des rechten Armes eine Verschiebung der Falten zustandegebracht, die sich dann auch unten wiederholt und das am Originale allzu linear wirkende Gewandende durch einen wirksamen Abschluß ersetzt. Ebenso sind die kleinen Faltenzüge daneben weggelassen, und auch das Spiel derselben am Köcherbande scheint mit geringerem Aufwande reicher ausgestaltet. Die glänzende naturalistische Durchbildung des herabwallenden Gewandes ist auch in der wohl stark vergröbernden Münchner Nachbildung von raffinierter Wirkung, und was, dagegen gehalten, die Dresdner Statue gibt, läßt über die relative Berechtigung der Umschöpfung keinen Zweifel.

Wir haben in der Reihe von Umschöpfungen alter Meisterwerke, die sich wohl noch um ein Bedeutendes vermehren lassen wird, noch zweier zu gedenken, unter deren Nachwirkung wir noch heute stehen, der Niobidengruppe und des Apollo vom Belvedere. Der Verfasser hat bereits mehrfach Gelegenheit gehabt,[1] die Anschauung zu vertreten, daß wir in den bekannten Florentiner Statuen der Niobe und ihrer Kinder nicht die Kopien jenes im Altertum hochberühmten und angeblich zwischen Praxiteles und Skopas strittigen Originalwerkes besitzen, das einst zu Rom im Tempel des Apollo

[1] Zuletzt Bd. II. S. 301 ff. Das Richtige hat bereits in allem Wesentlichen Stauffer-Berns genialer Künstlerblick erfaßt: Otto Brahm, Stauffer-Bern. S. 242 f.

Sosianus stand, sondern eine späte Redaktion, die dasselbe verdrängt hat. Wir haben keinesfalls die Absicht, früher Gesagtes zu wiederholen, können jedoch nicht unterlassen, auf die letzte eingehende Bekämpfung unserer Anschauung so kurz zu erwidern,[1] wie es im gegebenen Rahmen statthaft sein mag. Der Schwerpunkt der ganzen Frage liegt wesentlich in der Beurteilung des Verhältnisses zwischen dem herrlichen Torso der Niobide Chiaramonti und deren Florentiner Schwester. Der römische Torso wurde mehrfach für einen Rest des Originalwerkes, oder doch wenigstens für eine das Original treu wiedergebende Schöpfung erklärt, während er anderseits als eine späte Umbildung desselben angenommen und der Florentiner Niobide die Rolle zugesprochen ward, im Verein mit Mutter, Schwester und Brüdern von diesem die rechte Vorstellung zu bieten. Der Vergleich wird allerdings durch die verschiedene Qualität der beiden Werke erschwert, denn daß die Niobide Chiaramonti künstlerisch weit ihre Florentiner Schwester überragt, muß zugegeben werden, wenn es auch fraglich bleibt, ob sich das Verhältnis nicht doch etwas anders gestalten würde, wenn es uns gelänge, dasjenige Werk, von dem diese Schwester direkt abstammt, an ihre Stelle zu setzen. Wir können indessen diesen bereits recht oft durchgeführten Vergleich zurzeit vielleicht doch von einem neuen Standpunkte aus vornehmen. Es gilt zu zeigen, ob sich die Annahme der Umarbeitung durch die bisher nachgewiesenen Beispiele stützen läßt, das heißt, ob wir auch hier die gleichen künstlerischen Tendenzen hervortreten sehen, die wir an den vorher besprochenen Umschöpfungen so scharf beobachten konnten, und darum können wir die anderen bereits erörterten Fragen, wie die nach dem Ursprung der Terrainbasen oder nach dem Umfang der Originalkomposition und ihren Interpolationen für diesmal aus dem Spiel lassen. Die Antwort auf diese wird sich, so weit als es eben geht, von selbst finden, sobald die Kardinalfrage endgültig erledigt sein wird.

Der große Reichtum an Faltenzügen, den die Florentiner Figur gegenüber der schlichter gehaltenen Niobide Chiaramonti entwickelt, hat wohl die Tatsache übersehen lassen, daß sie in der Gesamtanordnung wesentliche Vereinfachungen enthält, die ganz merkwürdig zu den bisher behandelten stimmen. Das über die rechte Schulter wegflatternde Mantelende, nach dem die Niobe Chiaramonti vergeblich greift, ist hier auf ein faßbares Minimum reduziert. Der Grund dieser Änderung kann nur sein, daß dem jüngeren Meister diese Wiederholung des Mantelflatterns nicht sehr glücklich schien, da sie den Akzent von der großen Partie des um den Leib geschlungenen und von ihm wegstrebenden Gewandes, in welchem das Wühlen des Sturmes am wirksamsten zum Ausdruck gebracht werden

[1] Amelung, Museo Chiaramonti zu Nr. 176.

konnte, wegrückt. Dieser Änderung folgt eine weitere Vereinfachung. Die am Oberarm herabsinkenden Falten des Untergewandes standen mit denen des Mantels in zu enger Relation, um zu der neuen Behandlung zu passen. So wurden denn die Ärmel angezogen und schließen sich von hier bis an die Handwurzel an, während die übrigen Niobetöchter, gleich ihrer Mutter, entblößte Arme haben. Der Meister hat bis in Einzelheiten hinein die Absicht durchgeführt, in den Oberkörper der Gestalt mehr Ruhe hineinzubringen, um durch den Gegensatz noch stärkere Wirkungen zu erzielen. Prinzipiell abweichend ist auch die Partie des flatternden Mantels behandelt. Die Massen sind verbreitert, die Anlage vereinfacht, alles Kantige löst sich im Schwunge auf, und wenn es trotzdem weit weniger wirkt, als an der Niobide Chiaramonti, so ist das doch nur Schuld des Kopisten, durch dessen Unvermögen die klare und am originalen Werke des Umschöpfers gewiß siegreich durchgeführte Tendenz, die Wirkungen des alten Meisterwerkes zu steigern, noch durchblickt. Am deutlichsten sichtbar wird das Verhältnis in dem großen Faltenzuge des Untergewandes. Daß hier ein Reichtum von Einzelheiten in der Florentiner Figur erscheint, die als Kopistenzugabe völlig undenkbar sind und ihr Licht von der Nike von Samothrake empfangen, ist an anderem Orte genugsam klar gelegt worden, aber ein Blick zeigt doch auch, daß die Anordnung der Faltenmassen eine prinzipielle Verschiedenheit aufweist. Der Meister ist in der Zerkleinerung der Massen nicht so weit gegangen und hat die künstlerische Gliederung derselben mehr betont. Dadurch aber, daß sich nun die Partie zwischen den bewegten Beinen förmlich gegen den Wind anstaut, hat er eine Wirkung erreicht, von der eine ältere Kunst nichts wußte. Für eine jüngere Redaktion spricht noch ein Umstand, der bei einer anderen Auffassung kaum eine Erklärung finden kann. Die Florentiner Statue stellt die Niobide in einer weniger kräftigen, weicheren und jugendlicheren Erscheinung dar. Diesem Verjüngungsverfahren sind wir in gleichen Fällen bereits begegnet. Wenn sich nun aber jede Einzelheit der Florentiner Figur aus der Niobe Chiaramonti ableiten läßt, das umgekehrte Verfahren jedoch völlig versagt, so ist das gleiche Verhältnis notwendig auch auf die so grundverschiedene Standfläche beider Gestalten auszudehnen. Die realistische Terrainangabe jener muß gleichfalls der Umschöpfung zugesprochen werden, und da durch diese die alte Anordnung der ganzen Gruppe gründlich zugunsten einer neuen malerischen zerstört worden sein muß, so können auch die bestimmtesten Anzeichen, die wir an den Florentiner Figuren für eine »landschaftliche Aufstellung« zu entdecken vermögen, für das Originalwerk nichts lehren. Wohl aber für den Geschmack der vielgeschmähten Spätzeit: die gründliche Wandlung des Raumgefühles, die uns die eigensten Schöpfungen derselben zeigen, hat sie diesmal auch in eine ihrer, wie uns

die monumentalen Nachklänge zeigen, sehr wirksamen Umschöpfungen hineingebracht.

Keine antike Göttergestalt hat auf die künstlerische Phantasie der modernen Welt eine so allbezwingende Einwirkung gehabt, wie der in den Tagen der Hochrenaissance, wie es scheint auf einem Besitztum des nachmaligen Papstes Julius II. gefundene Apollo vom Belvedere. Der berühmte Winckelmannsche Hymnus ist nur ein literarischer Nachhall alter, nun längst zum Gemeingut gewordener künstlerischer Verherrlichung, die noch heute in nur leicht verminderter Stärke fortlebt, denn noch ist unsere Vorstellung von apollinischer Schönheit von dem Bilde der Statue im Belvedere kaum abzulösen. Es hat recht lange gedauert, bis die wissenschaftliche Forschung neben der ästhetischen Bewunderung Boden gewann, aber zunächst ist sie viele Irrwege gewandelt, verführt durch eine freche Fälschung, die zu recht sonderbaren, aber glücklich überwundenen Hypothesen Anlaß gab. Ihre Nachwirkungen sind derzeit nicht bloß beseitigt, sondern das Werk selbst erscheint uns jetzt nicht mehr als eine originale Schöpfung. Wir haben im Früheren Winters glücklicher Vermutung bereits gedacht, wonach es auf ein Bronzeoriginal des Meisters Leochares zurückzuführen ist, und wenn nun neben vielfacher Zustimmung jüngst auch eine abweichende Anschauung geltend gemacht worden ist,[1] so geht doch auch diese darauf aus, das Urbild einem der großen Meister des vierten Jahrhunderts zuzuweisen, und man darf diese Tatsache selbst als gesichertes Ergebnis der Forschung betrachten. Das kann den hohen künstlerischen Wert des Werkes, wie seine allgemeine Anerkennung begreiflich machen, aber es scheint doch nicht, daß mit dieser Erkenntnis die Ursprungsfrage abgetan wäre. Freilich meinen wir damit jene Versuche der modernen »Vorstufentheorie«, die sich mit der Präexistenz des Kunstwerkes eingehend beschäftigen, nicht, vielmehr gilt es zu entscheiden, ob der Apollo vom Belvedere nichts weiter ist als eine getreue Kopie des Götterbildes, das im vierten Jahrhundert geschaffen ward, und daher in demselben bis auf die Stütze aufzugehen hat, oder ob er sich von jenem doch wesentlich unterschieden haben möchte. Im ersteren Falle wäre es hier nicht unseres Amtes, von ihm zu handeln, wir hätten somit die Berechtigung hierzu zu erweisen. Vorauszuschicken wäre vielleicht die allgemeine Bemerkung, daß es doch sonst nicht gerade stilgetreue Nachbildungen von Werken des fünften und vierten Jahrhunderts oder gar Originale dieser Zeitgenossen sind, welche sofort, ohne jede gelehrte Vermittlung, eine begeisterte Aufnahme bei der modernen bildenden Kunst gefunden haben. Doch mag hier füglich eine Ausnahme stattgefunden haben, falls sie sich nur als solche erweisen läßt. Wir besitzen zur Ent-

[1] Amelung, Revue arch. 1904. S. 326 ff.

scheidung dieser Frage nur eine Wiederholung des Kopfes im Museum zu Basel und haben über das Verhältnis dieses »Steinhäuserschen Kopfes« zu dem der vatikanischen Statue uns bereits dahin ausgesprochen, es stünde dieser dem Originalwerke näher und gebe dessen Formensprache getreuer wieder. Indessen hat auch die entgegengesetzte Annahme Furtwänglers Anklang gefunden, und so scheint es geraten, doch nach anderen Mitteln zur Lösung dieser Frage Umschau zu halten. Bei dem Mangel an weiterem monumentalen Material bleibt uns kaum ein anderer Weg, als zu untersuchen, ob alles, was die vatikanische Statue bietet, im Rahmen des vierten Jahrhunderts seine Existenzberechtigung finden könnte. Das ist schon von der Gesamterscheinung nicht recht glaublich, deren blendender Effekt auf einem künstlerischen Raffinement beruht, das dieser Zeit fremd gewesen ist. Der Achsenreichtum der Gestalt wird wohl dem Urbild gegenüber eine Steigerung erfahren haben.[1] Ein ganz besonderes Effektstück bildet der Mantel, den der Gott über den vorgestreckten linken Arm geworfen hat; sein Faltenspiel von reicher Mannigfaltigkeit bringt die Schönheit des Leibes zu noch ruhigerer Geltung. Ein solches Stück Tuch ist ganz im Sinne des vierten Jahrhunderts, nur darf es fraglich sein, ob die Art der Wiedergabe damals nicht doch eine andere gewesen sein wird. Wir vergleichen die den Büstenabschluß bietende Partie mit der so durchaus ähnlich angelegten am Ganymed des Leochares. Da fällt uns zuerst die Art der Verbindung der Enden an der gleichen Stelle auf. Dort sind sie durch einen kleinen Knopf zusammengehalten, der nicht weiter in die Augen fällt. Hier ist es ein großer, reich verzierter und recht auffälliger Knopf, der sie zusammenhält und uns als Fabrikat der Spätzeit des Hellenentums bekannt anmutet. Er ist mit großem Raffinement dahin gesetzt als plastischer Ruhepunkt für den Blick, der vom Körper zum Kopf hin und zurückgleitet. So zeigt sich denn schon in dieser kaum faßbaren Kleinigkeit der gründliche Unterschied der künstlerischen Anschauung zweier verschiedener Jahrhunderte. Nun erweisen sich auch die Faltenzüge, die an beiden Werken von diesem Punkte ihren Ausgang nehmen, als immerhin so weit ähnlich, daß sich ihre Vergleichung lohnt. Am Ganymed ist diese Partie reicher, aber auch kleinlicher gearbeitet, und wenn sich auch ihre Verschiebung durch den stark gehobenen Arm erklärt, so ist doch ihr eckiger, für starke Lichtwirkung berechneter Charakter durchaus verschieden von der leichteren und feineren Art, in der sie am Apollo erscheint. Auch hier ist zunächst eine Vereinfachung durchgeführt, aber das Raffinement blickt schon in dem sich umkrempelnden Randstreifen durch. Hier ist alles auf eine weit diskretere

[1] Sein Achsenreichtum hat nur eine schlagende Analogie und zwar nicht im Ganymed, sondern in dem das Böcklein tragenden Satyr.

Wirkung berechnet. Und nun vollends das Stück Gewand, das vom Arme herabsinkt. So deutlich sein Bronzecharakter sich bemerkbar macht, es ist schlechtweg undenkbar, daß ein Meister des vierten Jahrhunderts eine ähnliche Draperie geschaffen hätte. Sie trägt das Zeichen des Virtuosentums an sich, aber ihre Wirkung ist doch so stark, daß wir sie uns wegzudenken kaum geneigt sein möchten.

So ist denn der Apollo vom Belvedere eine Umschöpfung, oder genauer gesprochen wohl die Kopie einer Umschöpfung, die ein Meisterwerk des vierten Jahrhunderts dem Geiste einer anders gearteten Zeit angepaßt hat. Freilch vermögen wir uns die Art jenes nicht genauer zu vergegenwärtigen, aber der »hoch hinwandelnde Gott« wird doch wohl eine schlichtere Erscheinung gewesen sein, ohne daß sein künstlerischer Wert dadurch gelitten haben mag. Im Apoll vom Belvedere hat man das Plötzliche der, wie aus einer anderen idealen Welt hervortretenden Erscheinung sehr stark empfunden, gleich einer monumentalen Offenbarung der Theophanie.[1] Auch das ist, trotz aller früheren Anadyomenen, ein neues, der »guten alten Zeit« fremdes Element. Dort bleiben die Götter stets in ihrer idealen Sphäre, zu der die Kunst die Menschen emporhebt, so weit sie eben dazu tauglich sind. Es ist eine glaubensarme, aber glaubensbedürftige Welt, die den Gott zu sich herab bemüht.

Die stattliche Zahl der uns erhaltenen Umschöpfungen berühmter alter Meisterwerke durch die hellenistische Kunst läßt den bündigen Schluß zu, daß diese Tätigkeit in dem Leben der damaligen Kunst einen recht großen Spielraum eingenommen hat. Die Stichproben haben uns gezeigt, daß sie keineswegs einen besonderen Meister oder eine besondere Schule besonders bevorzugt hat, sie lassen uns vielmehr erraten, es habe sich hier um eine weit umfassendere Aufgabe gehandelt; offenbar schwebte ihr eine gründliche Modernisierung aller der den Zeitgenossen als »klassisch« geltenden Werke vor. Es ist also nicht Klassizismus, den wir hier an der Arbeit sehen, aber auch nicht sein Gegenteil: wir haben dies Schauspiel als den Kampf der toten und lebendigen Kunst bezeichnet und eine energische Lebensäußerung jener Zeit darin erkannt, die man gemeiniglich als die des Verfalls zu kennzeichnen beliebt. Dieser Kampf scheint recht eigentlich erst um die Mitte des zweiten Jahrhunderts ausgebrochen zu sein und hat wohl das ganze erste Jahrhundert hindurch gewährt, in welchem er seine höchste Stärke erreichte. Die Anzeichen desselben haben sich aber wohl schon früher gezeigt. So weit wir diese zu deuten vermögen, war die Stellung, die die Kunst gegen ihre Vergangenheit einnahm, von Anfang an durchaus keine feindselige, sondern im Gegenteil scheint ihr an der

[1] Helbig, Führer. I². Nr. 164.

allgemeinen Bewunderung, die diese zu einer kanonischen Geltung erhoben hat, ein großer Teil zu gebühren. Aber gerade durch die Vollendung und gelehrte Fixierung dieses Ereignisses war sie zum Kampfe um ihre eigene Existenz gezwungen. Man mißversteht den geschichtlichen Verlauf mit der wohl geläufigen, aber doch nur zum Teil berechtigten Vorstellung, als ob die umschöpferische Tätigkeit die Einleitung und der eigentliche Beginn des Zeitalters der Kopisten gewesen wäre. Ein Zusammenhang zwischen den beiden so gründlich verschiedenen Äußerungen künstlerischen Lebens besteht gewiß. Beide setzen fast gleichzeitig ein, aber gerade das Aufblühen des Kopistenhandwerks war die große Gefahr, die zur Abwehr aufrief. Der gewaltig vergrößerte Raum, der der Ausbreitung der hellenistischen Kunst zur Verfügung stand, ihn schienen nun die Werke der alten Kunst für sich zu beanspruchen. Sie hatten neue Lebenskraft gewonnen und waren gleich in vielfältiger Gestalt erschienen, in jeder mit dem Anspruch, der echten zum Verwechseln ähnlich zu sein. Da mußte nun die Kunst dieser Tage den Nachweis ihrer Existenzberechtigung erbringen, und sie hat es in einer Weise getan, die uns Bewunderung abringt. Freilich zumeist in der Form eines recht unfreiwilligen Geständnisses. Denn die Bewunderung, die dem Apollo, dem borghesischen Fechter, der Venus von Melos, den Niobiden in so reichem Maße zuteil ward, hat ihnen unbedenklich das Zeugnis als klassische Werke der Antike verliehen, weil sie der modernen Kunst mit vorbildlicher Kraft ausgestattet erschienen. Ihre großartige und tiefgehende Wirkung auf diese soll als ihr Rechts- und Ruhmestitel nicht angetastet werden. Die späten Meister, die mit der Umschöpfung der klassisch gewordenen Werke früherer Tage den künstlerischen Anforderungen ihrer Zeit gerecht wurden, sie sind es auch der Kunst unseres Zeitalters geworden. Jenen gegenüber wollten sie sich als Moderne zeigen, dieser sind sie wohl im Strahlenglanz der Antike erschienen, aber gerade jenes »moderne« Element in ihnen war es, was sie der modernen Kunst so nahe gebracht hat. Diese Wesensverwandtschaft hat sie in den Stand gesetzt, zwischen zwei Weltaltern zu vermitteln, und so kam es denn, daß ihre posthume Nachwirkung doch weit mächtiger ward als die, die sie auf ihre Zeit ausgeübt haben mag. Dort können wir noch die Gegenwirkung nachweisen. Die höchste technische Vollendung, die sie in ihren eigensten Leistungen erreicht hat und auf die der alten Kunst übertrug, mußte doch schließlich das Gefühl der Übersättigung hervorrufen und die Sehnsucht nach dem Einfachen und Schlichten erwecken. Dieser sich mit der Sicherheit eines Naturgesetzes immer wiederholende Rückschlag hat diesmal eine besonders wichtige Entdeckung gezeitigt: die archaische Kunst der hellenischen Welt tritt nach jahrhundertelanger Verborgenheit zum ersten Male wieder an das Licht des Tages.

Wir werden den eigensten Schöpfungen jener Spätzeit der antiken Kunst nun noch weiter nachzugehen haben und gar bald recht deutlich sehen, welch starke Lebenskraft noch in ihr steckt. Aber besser als alle Darlegungen und mit unmittelbar überzeugender Gewalt hat eine überraschende Tatsache gewirkt, die wir den dänischen Ausgrabungen in Rhodos verdanken, und deren Kunde das allgemeinste Aufsehen hervorgerufen hat. Es ist der urkundliche Nachweis des Zeitpunktes, in dem die Meister des Laokoon gelebt haben; dieses chronologisch so heiß umstrittene Werk ward endlich dadurch zu den festen Punkten unseres kunstgeschichtlichen Wissens: Der Laokoon gehört in das augusteische Zeitalter. Zu den bisherigen Vorstellungen vom Verlauf der hellenischen Kunstgeschichte stimmt diese Tatsache allerdings schlecht, aber da sie nun mal eine unabänderliche ist, so erübrigt nur die Änderung unserer Anschauung.

Wir haben in den vorstehenden Darlegungen schon gelegentlich der Nike von Samothrake gedacht, die in den landläufigen Darstellungen ihren festen Platz am Beginne der Diadochenzeit einnimmt. Warum wir dort die Gelegenheit versäumten, uns mit diesem herrlichen Werke zu beschäftigen, und erst jetzt von ihr zu sprechen beginnen, mag zunächst der Entschuldigung bedürfen. Wir könnten uns mit dem Hinweise begnügen, daß wir an anderen Orten bereits recht eingehend von der kunstgeschichtlichen Frage, die uns das Werk stellt, gehandelt und jenen angeblich festen, zeitlichen Ansatz für einen falsch gesetzten Grenzstein erklärt haben, dessen Beseitigung wir uns angelegen sein ließen.[1] Indessen hat sich der Erfolg bisher nicht auf unsere Seite geneigt, und damit sind wir der Pflicht, weiter zu kämpfen, um so weniger enthoben, als wir von der fortschreitenden Erkenntnis der Kunst der Diadochenzeit die kräftigste Unterstützung erwarten dürfen. Dabei wird es sich freilich nicht vermeiden lassen, bereits Gesagtes nochmals sagen zu müssen, aber die gewaltige künstlerische Bedeutung des Werkes macht seine eingehende Behandlung an dieser Stelle zur unumgänglichen Pflicht.

Die Nike von Samothrake ward im Jahre 1863 von Champoiseau, damals französischem Konsul in Adrianopel, der auf der Insel der Kabiren Ausgrabungen vornahm, entdeckt und in den Louvre gebracht. Sie fand dort, an einen schlechten Platz gestellt, und weit unvollständiger, als sie jetzt ist, seit die damals in die Magazine des Louvre gewanderten Bruchstücke des Oberkörpers und der Flügel mit dem Torso wieder vereinigt sind, zunächst nicht viel Beachtung. Die Statue galt als das Werk einer im Verfalle begriffenen Spätzeit. Künstleraugen haben zuerst ihre Schönheit erkannt, und bald fanden sich auch in Fröhner, Newton und Brunn Ge-

[1] »Praxiteles«. S. 333 ff. »Praxitelische Studien«. S. 52 ff.

lehrte, die für ihre Bedeutung nicht unempfindlich waren. Indes, das Beste für ihre reelle Schätzung haben doch diejenigen getan, denen sie entgangen war. Die österreichische Expedition zur Erforschung von Samothrake hat in den zwei Feldzügen der Jahre 1873 und 1875 recht wertvolle Ergebnisse zutage gefördert, aber kein hervorragendes, plastisches Kunstwerk heimgebracht. Doch hat sie die Basisblöcke der Nike, mit denen der glückliche Finder, ihrer seltsamen Gestalt wegen, nichts anzufangen wußte und deren Gewicht den Transport auf seinem kleinen Schiff nicht gestattete, genauer untersucht und festgestellt, daß dies Postament das Vorderteil eines Schiffes darstellte. Da war es Champoiseau vergönnt, 1879 nach Samothrake zurückzukehren und die vergessenen Blöcke in den Louvre zu schaffen, wo nun das gewaltige Gesamtdenkmal einen Ehrenplatz erhielt, der auch seine Fernwirkung zur Geltung kommen läßt. Die Aufstellung auf dem Schiffe hebt aber nicht nur die doppelt lebensgroße Figur in die Region des Kolossalen, sie gestattet auch erst seine geschichtliche Bedeutsamkeit zu erkennen, denn damit konnte das Denkmal, das auf seebeherrschender Höhe zu einem weithin leuchtenden Siegeszeichen aufgerichtet ward, nur einem großen Seesieg gelten. Wer aber war der Sieger und Stifter? Darüber gab leider keine Urkunde Auskunft, und so war es denn die nächste Aufgabe der Wissenschaft, jenem Ereignis nachzuforschen, das die Siegesgöttin zu verherrlichen hatte. Durch die religiöse Bedeutung der Insel, die in der Diadochenzeit zu immer höherem Ansehen stieg, war es fast selbstverständlich, daß man es nicht gerade räumlich in die nächste Nähe der Kabireninsel anzusetzen gezwungen war, aber immerhin mußte man an ein geschichtlich hervorragendes Ereignis denken. Aus Münzbildern, die Nike auf einem Schiffsvorderteil zeigen, war uns der Sprachgebrauch, dem die Figur von Samothrake in ihrem künstlerischen Aufbau folgt, wohl bekannt. Benndorf zog die ältesten derselben, die auf den Stateren und Tetradrachmen des Demetrios Poliorketes, heran, die der Göttin das Tropaion in die Linke und in die Rechte eine Posaune geben, die sie bläst. Er fand die Übereinstimmung von Münzbild und plastischer Rundfigur so schlagend, daß er bei jenem eine direkte Nachbildung dieser annahm. Die Probe darauf sollte ein von Caspar von Zumbusch ausgeführter Ergänzungsversuch liefern, dem die Ehre der Wiedergabe recht oft zuteil geworden ist, und der in so mancher Abgußsammlung Platz gefunden hat. Die Münzen des Demetrios sind zu Ehren seines in der Seeschlacht von Salamis auf Cypern im Jahre 306 über die Flotte des Ptolemaios errungenen Sieges geschlagen worden; sein Vater Antigonos nahm infolgedessen die Königswürde an und verlieh ihm den gleichen Titel. Damit würde auch das Datum der Nike von Samothrake gegeben sein, die demnach

noch knapp an das Ende des vierten Jahrhunderts angesetzt werden müßte. Zum vollen Abschluß fehlt dieser Hypothese nur noch der große Meistername; Hindeutungen auf einen solchen haben wir hier nicht nachzugehen. Man kann der Hypothese das Prädikat »blendend« nicht versagen: der Erfolg hat es bewiesen. Sie gilt derzeit gleich einer erwiesenen Tatsache, und nur ganz gelegentlich pflegt man sich daran zu erinnern, daß sie auf einer Kombination, aber auf einer gar trefflichen, beruht. Selbst die Veröffentlichung eines zweiten Rekonstruktionsversuches, den zwei französische Künstler, ohne einen Seitenblick auf die Demetriosmünzen, unternommen haben, bot dem gelehrten Herausgeber wohl Anlaß, Bedenken gegen die Posaune, nicht aber gegen die Benndorfsche Hypothese vorzubringen.[1] Indessen hat die Ergänzung von Cordonier und Falize es nur bis zu einer »mention honorable« gebracht, und zu mehr berechtigen ihre künstlerischen Qualitäten auch nicht. Es ist Benndorfs Scharfsinn nicht entgangen, daß seiner Annahme eine schwerwiegende geschichtliche Tatsache entgegensteht. Samothrake lag dazumal im Machtbereiche des Lysimachos, der dort nach einem inschriftlichen Zeugnis Kultehren genossen hat, und doch soll es dort Platz gegeben haben für ein gewaltiges Siegesdenkmal seines erbitterten Gegners? Wie er sich damit abgefunden hat, macht seiner Geschicklichkeit alle Ehre, auch dieser Gegengrund muß für seine Hypothese herhalten wie der topographische, der sie bedroht. Indes haben auch wir nicht die Absicht, berufenen Forschern auf diesem Gebiete vorzugreifen. Das entscheidende Wort kommt hier der kunstgeschichtlichen Forschung zu. Wenn der Verfasser auf diesem Gebiete seinen Kampf unentwegt fortsetzt, so kann er, obwohl es den Anschein hat, daß er auf einem vereinsamten Posten stünde, sich des Gefühles nicht erwehren, als ob die fortschreitende, stilistische Erkenntnis unaufhaltsam jenem Ziele zusteuern würde, dem er in jahrelangen Mühen nachstrebt. An Anzeichen hiefür fehlt es wahrlich nicht, und er hat auch gelegentlich auf solche hingewiesen. Das Hauptargument der Benndorfschen Hypothese ist die Übereinstimmung der Nike von Samothrake mit dem Münzbild des Demetrios. Nun beginnt man sich allmählich zu überzeugen, daß sie nichts weniger als schlagend ist, wobei man freilich einen Teil der Schuld auf den Stempelschneider abzuwälzen geneigt ist. Indessen, den grundlegenden Unterschieden zwischen den beiden Niken gegenüber verfangen solche Mittel doch nicht. Von der mehr als fraglichen Tuba abgesehen, sind es nicht bloß die gesenkten Flügel und die ganz andere Art der Gewandbehandlung, die beide scheiden. Die Nike der Demetriosmünze ist ein Kunstwerk, das genau in

[1] Reinach, Gaz. d. beaux arts. 1891. S. 89 ff.

den Rahmen der Zeit hineinpaßt, in welcher diese Prägungen entstanden sind. Sie findet ihre nächste Analogie in der Niobide Chiaramonti, und wenn wir auch auf die Wahrscheinlichkeit hinwiesen, daß sie auf eine plastische Meisterschöpfung zurückgehen könnte, so müssen wir hier noch die Vermutung hinzufügen, daß sie erst nachträglich auf ihr Schiff gekommen ist. Die Bewegung des stürmischen Vorwärtseilens erscheint da schlecht am Platze; doch läßt schon das stark eingebogene, rechte Knie keinen Zweifel darüber übrig, daß sie im vollen Laufe komponiert ist. Da bedeutete denn die Posaune nicht, wie nach der modernen Vorstellung, die Verkündigung des Sieges, sie gab das Zeichen zum Angriff,[1] den die Göttin im Sturmschritt mitmachte. Das scheint recht gut zu der Vermutung zu stimmen, die wir uns früher über den Ursprung des Typus des Münzbildes gestattet haben,[2] aber mit der Nike von Samothrake stimmt es eben nicht. Diese herrlich bewegte Gestalt steht, trotz ihrer gehobenen Schwingen, die auf ihre Herkunft deuten. Die Momente, die hier auf eine Bewegung deuten, lassen diese als soeben vollzogen erscheinen; der Gedanke der Theophanie, der vor dem Apoll vom Belvedere einen so beredten Ausdruck gefunden hat, ist auch hier in voller Prägnanz verbildlicht. Den Gedanken an eine äußere, den Ort verändernde Bewegung hat der Künstler mit meisterhafter Klarheit auszuschließen verstanden; der bis zur Erde herunterwallende Mantel besorgt dieselbe noch wirksamer, als das gestreckte Bein. Das würde freilich noch bestimmter hervortreten, wenn der Kopf der Gestalt nicht verloren gegangen wäre; dieser war aber gewiß nicht in gerader Richtung vorgestreckt, wie die dem Münztypus folgende Ergänzung von Benndorf-Zumbusch annimmt. Sonach ist das Bild der Demetriosmünzen, das Benndorf als tragender Pfeiler seiner Hypothese gedient hat, genau besehen, deren schlagendster Gegengrund; und damit fällt sein Zeitansatz, der ohne dieselbe völlig belanglos wird.

Wir haben uns daher für die wissenschaftliche Betrachtung der Nike von Samothrake nach besserem monumentalen Material umzusehen. Der Verfasser hat hierfür bereits früher einen Artemistypus herangezogen, der am vollständigsten durch die geringwertige, aber sehr bekannte Replik im Casino Rospigliosi vertreten wird. Von ihm sind derzeit bereits sieben Wiederholungen bekannt, wonach wir auf ein gefeiertes Original schließen dürfen. Mit seinem Hinweise auf die geschwisterliche Ähnlichkeit, die diese Artemis mit der Nike von Samothrake verbinde, hat der Verfasser auch von einer Seite Beistimmung gefunden, die seiner Behandlung

[1] Das ist die ständige Rolle der Salpinx im antiken Kriegswesen.

[2] Bd. II. S. 361.

derselben entgegentrat,[1] aber er hat sich doch überzeugen müssen, daß das Verhältnis der beiden Werke, deren schlagende Übereinstimmung keiner weiteren Ausführung bedarf, doch ein wesentlich anderes sei, als er ursprünglich annahm und die Vermutung, daß sie beide der gleichen Werkstatt entstammen, völlig unhaltbar sei. Die Artemis Rospigliosi geht auf ein weit älteres Werk zurück. Wenn auch Mahlers Vermutung, man habe in ihr die Artemis der Söhne des Praxiteles zu erkennen, vielleicht fehl geht,[2] immerhin dürfte sie zeitlich nicht allzuweit von dieser entfernt sein, und jene starke Übereinstimmung, die sich, wie das Neapler Exemplar und das von Samos zeigen, sogar auf die Hebung und Senkung der Arme erstreckt, kann demnach nur eine Erklärung finden: der Meister der Nike von Samothrake hat für seine Schöpfung dieses ältere und hochgefeierte Werk zum Vorbild genommen. Gelänge es, diese These zu erweisen, dann würde sich die Nike von selbst in den Rahmen einfügen, aber gelingen kann es nur, wenn der Vergleich der beiden Gestalten die gleichen Unterschiede aufweist, die wir bisher als Resultat eines solchen Umschöpfungsprozesses kennen gelernt haben. Dieser Vergleich ist hier erschwert durch die Verschiedenheit des Themas, wie der Größe, aber auch Haltung und Gewandung weisen große Unterschiede auf. So muß denn, hat jene Anlehnung wirklich stattgefunden, dem Meister der Nike vorweg ein größeres Maß von Selbständigkeit zugesprochen werden, als es die bisher beobachteten Fälle zeigen. Es war offenbar nur das Bewegungsmotiv und die Art, wie sich dieses im Gewande widerspiegelt, was den Anreiz zu einer solchen Umschöpfung geboten hat. Die Artemis ist als Jägerin in voller Tätigkeit gebildet, wie sie in leichtem Gewande, den Mantel über den linken Arm geworfen, dessen Nachflattern nur die sonst ganz geringe samische Replik zeigt, mit der gehobenen Rechten nach dem Köcher greift. Sie wendet den Kopf aus der Richtung der Bewegung stark nach links, fast direkt dem Beschauer zu, an dem sie vorbeizueilen scheint. Von frappanter Ähnlichkeit mit der Nike von Samothrake ist zunächst das gleiche, hochgegürtete, eng an den Leib anliegende, dünne Untergewand, das bis zur gleichen Höhe überfällt, nur daß es der Jägerin die Knie freiläßt. Hier zeigen die Faltenzüge eine Übereinstimmung, die unmöglich zufälliger Art sein kann. Aber bei all dem überquellenden Reichtum, den die Nike aufweist, macht sich doch auch hier das Prinzip der Vereinfachung bemerkbar. Die zierlich geknüpfte Schleife des Gürtels entfällt, aber wie ganz anders hat der Meister das Einschnüren derselben zu nutzen verstan-

[1] Amelung, Gall. Chiaramonti a. a. O. Es ist richtig, daß dieser Artemistypus nicht mit dem Stil der Florentiner Niobide zusammengeht, wohl aber seine Umbildung.

[2] Revue arch. 1903. I. S. 383 ff.

den.[1] Dort ist unter demselben eine Partie des Gewandes heraufgezogen und vom Körper losgelöst, die eine Verstärkung der Hauptmasse durch eine Art Reduplikation bilden soll. Das fällt hier weg, und die ganze Masse erscheint nun einheitlich. Ebenso wirksam vereinfacht ist das dort krause Faltenspiel des Gewandabschlusses. Es ist nur eine Art Vorspiel zu den barock geschwungenen Linien, in denen sich die im Winde um die Schenkel flatternde Gewandpartie bläht, aber wir haben doch solche Züge als für die ältere Kunst obligat erkannt, und die hohe Meisterschaft der Draperiebehandlung der Nike von Samothrake läßt sich kaum klarer verstehen, als durch den Vergleich mit der dieses Artemistypus. Das dünne Gewand hat an der Artemis noch nicht seine volle, die Körperformen verratende Feinheit. Gewiß war es eine staunenswerte Kühnheit ihres Meisters, sie mit diesem für sie am wenigsten passenden Stoff zu bekleiden, und wir müssen seinem Schönheitssinne, der sich über die Kultvorstellung hinwegsetzen konnte, Gerechtigkeit widerfahren lassen. Aber was er gewollt hat, vermochte er nur anzudeuten, der jüngere Meister dagegen hat mit spielender Leichtigkeit und feinstem Geschmack das Problem gelöst. Die mächtigen Körperformen seiner Nike treten unter dem dünnen, an ihnen förmlich herabrieselnden Schleier noch wirksamer hervor, und es offenbart sich in ihnen eine Meisterschaft der Formbehandlung, die an das höchste, was wir von antiker Kunst besitzen, heranreicht. Sie stehen in einer wundersamen Kontrastwirkung zu der virtuosen Behandlung des Gewandes, das dadurch eine kräftige Steigerung erfährt.

Die Nike von Samothrake ist nichts weniger als eine Draperiefigur, und doch gerade als solche betrachtet, offenbart sie uns die höchste Vollendung, neben der alles, was uns aus der Antike erhalten ist, verblaßt. Technisches Raffinement und erlesenster Geschmack haben hier ein nimmer zu Überbietendes geschaffen. Wir haben an anderer Stelle versucht, die Größe und Art dieser Leistung in Worte zu fassen, und können hier nur das Wesentliche unserer Anschauung wiederholt zum Ausdruck bringen, aber vielleicht haben die bei den früher behandelten Gestalten gegebenen Darlegungen unsere Aufgabe wesentlich erleichtert, indem sie wenigstens erkennen lassen, daß der hier mit höchster Meisterschaft auftretende Gewandstil nicht etwa der ganz persönlichen Ausdrucksweise eines noch so bedeutenden Künstlers entspricht, sondern das Ergebnis des Strebens von mehr als einer Künstlergeneration bildet, deren Auge und Hand, virtuos geschult, die alten Probleme gründlich anders zu behandeln verstand, als sie ihnen in ihrer Art in vollendeter Leistung aus der Vergangenheit entgegentraten. Es ist eine neue malerische Auffassung, die uns nur ahnen

[1] Der Gürtel der Nike ist wohl ergänzt, doch ist die Ergänzung in allem Wesentlichen gegeben.

läßt, welche technische Höhe auch die Malerei dieser Zeit erreicht haben muß, von deren Fortschritte die antike Kunstwissenschaft so gut wie gar keine Notiz zu nehmen geruht hat. Die Kunst der Draperiebehandlung hat im vierten Jahrhundert mit starken Licht- und Schattenwirkungen gearbeitet. War die Gewandung im Zustande der Bewegung darzustellen, so hat sie auf das probate Mittel des voraufgehenden Jahrhunderts, den Mantel als Segel zu spannen, verzichtet, und ihn frei flattern lassen, was ihr Gelegenheit gab, ihn mit Faltenzügen auszustatten, die jene Wirkungen noch verstärkt aufwiesen und zugleich ein neues Kunstmittel zur Vergegenwärtigung der Heftigkeit der Bewegung boten, das der Reduplikation. Damit hat sie einen großen Schritt weiter zur dramatischen Darstellung der Bewegung getan. Aber wie sie nur mit starken Lichtern arbeiten kann, so ist es stets der Sturm, der in der Gewandung ihrer laufenden und fliegenden Gestalten immer in gleicher Stärke wühlt, und sie vermag auch nicht mehr als die in einer Richtung wirkende Kraft zum Ausdruck zu bringen. Die gegensätzliche Bewegung findet nur in der Stellung des Körpers ihre Darstellung, deren Rückwirkung auf die Gewandung, der Gewalt des Sturmes gegenüber, nicht mehr in Betracht kommt. Von diesen Kunstmitteln einer längst vergangenen Zeit ist an der Nike von Samothrake keine Spur zu bemerken. Ihr Meister hat jener durch die Anlehnung an die »Artemis Rospigliosi« seine Reverenz bezeugt, aber von seinem Standpunkte auf dem Gipfel der Virtuosität mußte ihm die Lösung dieses Problems als völlig abgetan erscheinen. Er ging mit einer Kraft des Verismus an eine neue Lösung, die dieser Gestalt neue und überraschende Reize abgewann. Jene starke Beleuchtung, in welche die Altmeister ihre Gestalten brachten, ist hier dem Freilicht gewichen, das alle tiefen Schatten aufhebt und allüberall ein reiches Spiel von Lichtwirkungen hervorruft. Statt des obligaten Sturmes, weht hier eine frische Brise, die sich nicht tief in das Gewand einwühlt, aber durchweg flatternde Bewegung hervorruft, jedoch nicht stark genug ist, überall den Rückschlag in die alte Lage vollends aufzuhalten. So weht ein Stück des Mantels, in welchem die Brise sich verfangen hat, vom Leibe ab und bläht sich auf, während die Enden des Überfalles vom Untergewande wieder eben an den Leib zurückschlagen; dieser Wechsel, der sich in einer Fülle von Einzelheiten zeigt, bringt ein momentanes Leben in die Gewandung hinein, das unser liebevollstes Interesse hervorruft. Besonders wirksam ist der Verzicht auf die Gegenbewegung des Körpers. Die Nike steht, aber wie die Wirkung des gerade vollendeten stürmischen Niedersenkens in der Gestalt selbst noch nachlebt, so tritt sie auch in der Gewandung, vor allem in dem herabgleitenden Mantel, der nur durch eine feine Schnur an dem Körper festgehalten wird, klar zutage. Das Gesamtergebnis all dieser wirkenden Kräfte ist ein glän-

zendes. Wohl entdeckt das schönheitstrunkene Auge bei jeder Betrachtung neue Reize, denn an der ganzen Draperie der Kolossalfigur ist kein noch so kleiner Fleck, der nicht künstlerisch durchgebildet wäre, aber keiner zieht den Blick fester auf sich, immer wieder muß es über das Ganze gleiten, wobei es nur allenfalls über die ergänzten Partien stolpern könnte. Alle die Fülle der Einzeltöne klingt in eins zusammen, wie die der Instrumente eines riesigen Orchesters. Der Meister hat in echt künstlerischer Weise diese Gesamtwirkung noch dadurch betont, daß er dem Beschauer den Platz anwies, von dem alle Schönheiten seines Werkes zugleich sich offenbaren. Er liegt zur Linken der Gestalt, von ihm aus rechts. Wagt er sich in die entgegengesetzte Richtung etwas weiter vor, so brechen erst die Faltenzüge ab und er stößt auf die unausgearbeitete Partie der Rückseite, die sich ziemlich weit nach rechts vorschiebt. So stimmt dann dieses so ganz auf landschaftliche, das heißt malerische Wirkung gearbeitete Werk mit den Fundamentalgesetzen der Plastik, aber gerade diese energische Betonung der Richtung, von der es gesehen werden will, ist wohl das stärkste Argument gegen die Ergänzung von Benndorf-Zumbusch. Die »heftige und ungraziöse« Haltung verschwindet zwar mit dem Wegfall der Tuba, aber sie wirkt dafür in der Ergänzung von Cordonier und Falize etwas hölzern, und es liegt doch nahe, ihrem Kopf die Richtung zu geben, in der sie dem Beschauer Halt gebietet. Zwingende anatomische Gründe scheinen sich allerdings dafür kaum geltend machen zu lassen, wohl aber sprechen dafür noch andere deutlich mit. Unsere Annahme, der Meister der Nike habe sich die »Artemis Rospigliosi« zum Muster genommen, die seinem Werke jedenfalls monumental zunächst steht, würde allein hierfür ausreichen. Diese wendet den Kopf geradeaus, aber wenn wir die Änderung der Bewegungsrichtung in Rechnung ziehen, die jener Meister vorgenommen hat, dann ergibt sich für die des Kopfes der Nike eine stärkere Linksdrehung.[1] Wir können ihren Grad ziemlich genau bestimmen, es muß der gleiche sein, in dem der Apoll vom Belvedere, dessen überraschender Analogie wir bereits gedacht haben, dem Beschauer entgegentritt. Was das Werk in einer solchen Rekonstruktion gewinnen würde, genügt wohl, um einen praktischen Versuch lohnend erscheinen zu lassen. Vor allem würde der Achsenreichtum, der auch in dem Torso deutlich zutage tritt, sich dann ungehemmt entwickeln und zu dem Spiel der Draperie in schönstem Einklang stehen. Dann würde aber auch die Bedeutung des Bildwerkes offenbar, die unter dem Posaunenblasen schwer gelitten hat. Es wäre der Göttin nichts anderes in die Hände zu geben, als was ihr die letzte Ergänzung gegeben hat. Die gesenkte Linke hielt ein, durch die Befestigungsspuren

[1] Darüber auch Rubensohn, »Mysterienheiligtümer in Eleusis und Samothrake«. S. 149.

gesichertes, stabartiges Gerät, das nur ein Siegeszeichen, eine Schiffstrophäe gewesen sein kann, in der gehobenen Rechten hielt sie den Siegeskranz. Ihre Wendung gilt den Siegern, denen ihre Gaben bestimmt sind, und dadurch tritt sie nicht bloß mit dem Beschauer in Kontakt, sondern auch mit jenen, denen sie zum Heil erschienen ist.

Die Nike von Samothrake wird kunstgeschichtlich nur am Schlusse der Diadochenzeit verständlich, alle stilistischen Anzeichen weisen deutlich auf das letzte vorchristliche Jahrhundert. Die verschiedenen Wertungen, die sie gefunden hat, so willkürlich sie uns anmuten, es zeigt sich doch in ihnen eine Art Gesetzmäßigkeit, sie spiegeln den Wandel der kunstgeschichtlichen Anschauung und ergänzen sich sogar. Zuerst wird der Abstand bemerkt, der das Werk von der für klassisch erklärten Zeit trennt. Es gehört also in die Spätzeit und verdient demnach nicht viel Beachtung. Was kann denn aus dieser Gutes kommen? Dann wird sein künstlerischer Wert entdeckt, und nun lautet der Schluß, die chronologische Bestimmung muß falsch sein, denn das Werk ist vorzüglich. Es kann demnach nur in die »gute Zeit« gehören, und nun rauscht es von bekannten Meisternamen. Analogien zu diesem Geschicke drängen sich von selbst auf, es gibt aber auch Fälle, wo der gleiche Prozeß in umgekehrter Richtung verläuft, z. B. der Laokoon, dessen überlieferte Vorzüglichkeit zu möglichst früherem Ansatz verführt hat. So nahe wir schon oft der Erkenntnis waren, daß die Spätzeit der hellenischen Kunst eine Steigerung alles bisher Dagewesenen gebracht habe, immer wieder hat uns die klassizistische Strömung von ihr abgetrieben. Aber von allen Hypothesen, die diese falsche Anschauung geboren hat, wird doch wohl die Benndorfsche über die Nike von Samothrake den Ehrenplatz der verhängnisvollsten behaupten.

Für welchen Seesieg und von wem mag dieses herrliche Kunstwerk geschaffen worden sein? Die Erledigung der Demetrioshypothese entbindet uns nicht davon, dieser Frage Rede zu stehen. Wir haben schon früher auseinandergesetzt, daß es darauf doch eine wenigstens wahrscheinlich klingende Antwort gibt. In der Zeit des mithridatischen Krieges hat Rhodos treu an Roms Seite ausgehalten, trotz der argen Bedrängnis, die ihm daraus entstanden. Es hat an dem endlichen Siege, der zur See erfochten ward, seinen großen Anteil gehabt. Die Nike auf dem Schiffsvorderteil erscheint auch auf rhodischen Münzen.[1] Nun sind die engen Beziehungen, die Rhodos mit Samothrake und seinen Göttern verband, gar wohl bekannt,[2] und hierfür sind besonders bezeichnend die stattliche

[1] In der Zusammenstellung der Münztypen auf S. 80 des zweiten Bandes des Samothrakewerkes. Nr. 10/11.

[2] Hiller von Gärtringen, Ath. Mitt. XVIII (1893). S. 385 ff. und besonders van Gelder, Gesch. d. alten Rhodier. S. 342 f.

Anzahl von religiösen Vereinen, die den Kult der Götter von Samothrake pflegten, von denen uns die rhodischen Inschriften Kunde gegeben haben. Daß auch die Heiligtümer von Samothrake unter den Seeräubereien dieser Zeit zu leiden hatten, kann nur ein Grund mehr gewesen sein, das Siegesdenkmal dorthin zu stiften. Für die Annahme des rhodischen Ursprunges des Nikedenkmales spricht noch manches, wobei von dem Rest der angeblichen Künstlerinschrift, der am gleichen Platze gefunden ward und den verstümmelten Namen eines Rhodiers nennt, abgesehen werden kann. Vor allem ist sein Kolossalmaßstab dort zu Hause, aber als echt rhodisch haben wir auch die Art kennen gelernt, ein großes geschichtliches Ereignis durch ein Kolossalwerk zu verewigen. Kein Argument aber läßt sich dagegen geltend machen.[1]

So könnten wir denn mit der Besprechung der Nike von Samothrake den Übergang finden zu den letzten großen Monumenten der rhodischen Kunstübung, die sich um den Laokoon anordnen. Indes, wir ziehen es vor, hier die Betrachtung eines Problems der hellenischen Malergeschichte einzuschieben, das zunächst nur die Analogie eines ähnlichen Schwankens der chronologischen Bestimmung aus ähnlichen Gesichtspunkten aufweist. Es ist das des Malers Timomachos von Byzanz.[2] Aber da wir bereits erkannt haben, daß die Bewegung, die im ersten Jahrhundert die Plastik durchzieht, ihr Gleiches auch auf dem Gebiete der Malerei gehabt haben muß, so kann es statthaft erscheinen, hier des einzigen gefeierten Malers dieser Zeit Erwähnung zu tun, wobei freilich die Vorfrage zu erörtern ist, ob er wirklich dahin anzusetzen sei. So bestimmt bezeugt auch diese Tatsache aus dem Altertum herüberklingt, sie erschien der modernen Forschung recht unglaublich, und es ist sehr viel Scharfsinn aufgewendet worden, um zu zeigen, daß hier ein Fehler der Überlieferung vorliegen müsse und der große Maler der »großen Zeit« angehört habe. Unser Hauptgewährsmann Plinius berichtet von ihm, er habe zur Zeit der Diktatur Cäsars gelebt, der zwei seiner Bilder, einen Ajas und eine Medea, für den Preis von

[1] Amelung, a. a. O. meint, »den rhodischen Gewandstil jener Epoche lernen wir an der Musengruppe des Philiskos . . . kennen,« indessen, die gehört, wie wir jetzt wissen, in das dritte Jahrhundert, und nebenbei bemerkt, möchte doch der Gewandstil nichts Provinzielles sein.

[2] Die literarischen Nachrichten in Overbecks Schriftqu. zu Nr. 2119—2137. Die Hinaufdatierung des Timomachos in die Diadochenzeit, gegen die klare Angabe des Plinius, gaben gleichzeitig Welcker, Kl. Schriften, III. S. 457 und Brunn, Künstlergeschichte, II. S. 276 ff. und haben damit weitgehendste Zustimmung gefunden, vor allem bei Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei. S. 159 f. Einspruch dagegen hat Robert erhoben, Arch. Mährchen. S. 132 ff. Wickhoff, Wiener Genesis, der auf dem gleichen Standpunkt steht, hat dessen kritische Tat seltsamerweise Helbig zugemutet, S. 72, Anm. 4. Die Leipziger Dissertation von Brandstädter »Timomachos« versucht vergeblich, den Ansatz in die Diadochenzeit gegen Robert zu verteidigen.

80 attischen Talenten ankaufte und in dem (46 v. Chr. geweihten) Heiligtume der Venus Genitrix aufstellte. Wir erfahren an einer anderen Stelle desselben Schriftstellers, daß das letztere Bild unvollendet war. Demnach wird der Meister damals wohl bereits tot gewesen sein, aber der Schätzung des Bildes tat sein Zustand keinen Eintrag, und die antiken Lobsprüche, die dem vollendeten Bilde reichlich gespendet wurden, fließen über dieses noch reichlicher. Von den übrigen Bildern des Meisters, die Plinius allein erwähnt, ist noch ein Orestes und Iphigenie in Tauris darstellendes mythischen Inhaltes; als ein ganz besonderes Werk nennt er seine Gorgo. So ganz nebenbei, gelegentlich der Umrechnung der von Cäsar gezahlten Summe in römisches Kurantgeld, erwähnt er seinen Gewährsmann Varro, der ein Zeitgenosse dieses Ereignisses gewesen ist, und dadurch erhält seine Angabe authentischen Charakter. Aber man hat dagegen andere, scheinbar widersprechende Nachrichten geltend gemacht. Von einem Bilde des Ajas und einem der Medea spricht Cicero in der vierten seiner Reden gegen Verres, die sich mit dessen Kunsträubereien befaßt; er macht sie als Beispiele von Werken, die den glücklichen Besitzern für Geld nicht feil seien, namhaft. Sie waren damals, also im Jahre 70, zu Kyzikos. Nun glaubte man zunächst, dieses so hochgeschätzte Bilderpaar in Kyzikos müßte, da es mit dem des Timomachos den gleichen mythischen Inhalt hatte, mit dem so teuer erkauften des Cäsar identisch sein. Irgend eine andre dringende Nötigung zu dieser Identifikation liegt nicht vor, wohl aber eine weitere Kunde von dem einen der beiden kyzikenischen Bilder, die, obgleich sie jener direkt widerspricht, doch zur Stütze derselben herangezogen ward. In einer der drei Stellen, in denen Plinius der Erwerbung der Bilder des Timomachos durch Cäsar gedenkt, fügt er als nächstes Beispiel des durch ihn geweckten Kunstsinnes, der nun in den höchsten Kreisen Roms seinen Einzug hielt, den Schwiegersohn des Augustus Agrippa an, der den Kyzikenern zwei Bilder, einen Ajas und eine Venus, um den Preis von 12000 Sesterzen = 50 attischen Talenten abkaufte. Das hat kritischen Forschern Gelegenheit gegeben, die Aphrodite zur Medea zu konjizieren, ferner die Nachricht von Cäsars Ankauf mit der von Agrippa zu kombinieren — für die Identifizierung gab es verschiedene Methoden — und schließlich sogar einen Münzfuß zu konstruieren, der aus 50 Talenten 80 macht. Und alles nur zu dem Zwecke, um Timomachos in die Reihe der klassischen Meister der Diadochenzeit einstellen zu können, in welcher er in Quintilians bekannter Aufzählung fehlt. Es ist derzeit kaum nötig, gegen solche Verirrungen zu kämpfen, nachdem sie von Carl Robert siegreich widerlegt sind; sie wären auch anläßlich des klaren Sachverhaltes kaum möglich gewesen, hätte nicht der Ansteckungskeim des Irrtums in der Zeit gelegen, der sie entstammen. Indes, es ist eine beachtenswerte Tatsache, daß

der Meister Timomachos von Byzanz in dem seiner Heimatstadt nahegelegenen Kyzikos zwei alte hochgefeierte Bilder sehen konnte, deren Themen in seinem berühmtesten Bilderpaar wiederkehrten. Das legt den Gedanken nahe, daß die »Umschöpfungen« dieser Zeit sich nicht ausschließlich auf das Gebiet der plastischen Kunst beschränkt haben werden.

Das am meisten gefeierte Bild des Timomachos, seine Medea, haben uns pompejanische Wandgemälde in den Hauptzügen seiner Komposition, die wir in den poetischen Beschreibungen wiederfinden, erhalten.[1] Es stellt nicht das grauenhafte Ereignis des Kindesmordes dar; an Stelle des rohen stofflichen Interesses tritt die Schilderung des Seelenzustandes, der sich in einer furchtbaren Explosion Luft machen wird. Medea steht am rechten Ende des Bildes in geschlossener Haltung ruhig und unbewegt wie ein gewaltiges Steinbild. Ihre tiefe Erregung spiegelt sich aber im schmerzdurchzuckten Antlitz, das den spielenden Kindern zugewendet ist, und ihre gefalteten Hände machen sich nervös am Griff des in ihnen ruhenden Schwertes zu schaffen. Die beiden Knaben unterhalten sich sorglos mit Astragalspiel. Sie werfen die Würfel auf einer großen Steinbasis, auf der der eine Platz genommen hat, während sich der andere an sie lehnt. Daß diese im nächsten Augenblick zu ihrem Opferaltar werden wird, verstärkt das dämonische Element, das über dieser Szene lagert. Der greise Pädagog, der auf seinen Stab gestützt, dem Spiel der Kinder zusieht, schließt die Komposition auf der anderen Seite ab. Die Szene bildet ein ummauerter Hof, das Licht flutet von allen Seiten herein. Von den spezifisch malerischen Qualitäten des Meisters verraten uns die handwerksmäßig geschulten Wandmaler, die in der kampanischen Landstadt ein so berühmtes Bild der Hauptstadt wiedergaben, sehr wenig, aber die Komposition genügt doch, um in ihr eine große künstlerische Persönlichkeit zu erkennen, die einen tragischen Vorwurf besonders wirksam zu gestalten vermochte. Nicht so glücklich sind wir bezüglich des Ajas unseres Meisters, und wir müssen sogar die Auffassung, die in ihm ein Gegenstück zum Medeabilde sieht, bezweifeln. Nur die Stimmung, in der er den Helden dargestellt hat, mag der, die über jenem schwebt, verwandt gewesen sein. Gewiß ließ er seinen Helden weder rasen, noch sich ins Schwert stürzen, sondern sah es auch hier als die Aufgabe seiner Kunst an, die psychologische Einleitung zum tragischen Ereignis zu geben. Deutlich ist auch hier der Anschluß an die Tragödie, die auch noch in einem dritten Bilde, das Orestes und Iphigenie in Tauris darstellt, hervortritt. Es scheint sich, wenn wir auch dessen lange nicht so sicher sind wie bei der Medea des Meisters, doch auch hier in pompejanischen Wandgemälden die Komposition des Meisters erhalten zu haben. Immerhin

[1] Helbig, Nr. 1262—64. Wickhoff, a. a. O. S. 72.

ist von verschiedenen Forschern mehrfach auf das weitaus schönste der den gleichen Vorwurf behandelnden Wandgemälde, auf das aus der Casa del Citarista in Pompeji stammende hingewiesen worden, in welchem man eine Wiederholung der Komposition des Meisters vermutet hat.[1] Wir wollen hier dem etwas verschlungenen Wege der Exegeten nicht weiter folgen, sondern nur kurz die Frage erörtern, ob dieses Bild zu einer solchen Annahme genugsam Anlaß gibt. In der Mitte der Komposition steht Iphigenie in ruhiger, geschlossener Haltung. Sie ist aus dem Inneren des Tempels herausgetreten, das Götterbild im Arm, und schickt sich an, die Treppen hinunterzusteigen auf den Platz zum Altar, wo allerlei Geräte das Opfer, das hier dargebracht werden soll, andeuten. Dorthin sind Orestes und Pylades, gefesselt, von einem Wächter gebracht worden; ihnen gegenüber sitzt der König Thoas, von seinem Waffenträger begleitet, er blickt mit Spannung auf die Gefangenen, bereit, den Befehl zum Vollzuge des Opfers zu geben. Leider fehlt der Kopf der Iphigenie, deren Blick offenbar in die gleiche Richtung ging, aber auch in ihrem Antlitz müssen sich Empfindungen geregt haben, die der Situation entsprachen, im bangen Schwanken, wie es das der Medea zeigt. Besonders schön ist die Gruppe der Gefangenen gebildet, die auch das einzige Stück dieser Komposition ist, das fast unverändert in einer ganzen Reihe von Darstellungen des gleichen Vorganges wiederkehrt. Orestes ist im Profil, Pylades en face dem Beschauer zugewendet, der erstere hat das Gewand über die Schulter geworfen, so daß er fast ganz in nackter Schönheit erscheint, der zweite, voll bekleidet und trotz der Fesselung in freier Haltung und in prächtigem Gegensatz zu dem schwer von Schuld gedrückten Orestes, trotzig kühn dem Schicksal in die Augen blickend. Es ist ein Meisterstück individualisierender psychologischer Charakteristik, aber auch die Gesamtkomposition ist von hoher Vollendung. Der Künstler hat sich die Szene in seiner Weise zurecht gelegt, denn so ist sie bei Euripides, dessen Tragödie ihm den Stoff gab, nicht zu finden; er hat damit die Situation in ihrer höchsten Spannung unmittelbar vor der Lösung dargestellt. Das Schicksal der Gefangenen erscheint besiegelt, und nun schreitet Iphigenia zum Vollzuge heran. Daß es die Rettung ist, die sie bringt, hat dem antiken Beschauer einst ihr Blick allein schon so deutlich gesagt, wie dem modernen die dichterische Fassung des Mythos. Die künstlerische Auffassung dieses Bildes ist aber der des Medeabildes so nahe, daß man auch ohne die Hilfe der literarischen Überlieferung leicht auf den gleichen Meister raten würde.

Gerne wüßten wir noch genaueres von dem bei Plinius unter dem Namen

---

[1] Helbig, Nr. 1333. Untersuchungen. S. 148. Mon. dell Inst. VIII, 22. Wiener Vorlegebl. V. Tf. 11. Robert, Arch. Ztg. 33 (1876). S. 133 ff. Tf. 13.

»Gorgo« angeführten Bilde, in welchem der Meister sein Bestes gegeben haben soll. War es mythischen Inhaltes, oder stellte es bloß das Haupt der Gorgo in jener modernen Auffassung der alten Schreckbildfratze dar, in der als die stärkste aller Zauberkräfte die Schönheit erscheint? Beide Anschauungen haben ihre Vertreter, aber es ist wohl wenig glaublich, daß das Medusenhaupt als Thema eines Bildes eines der großen Meister der hellenischen Kunst gedient hat. Dazu eignet sich das alte Apotropaion recht wenig. Dagegen hat Dilthey zur Wiedergewinnung des Werkes des Timomachos auf ein pompejanisches Wandgemälde hingewiesen, das die Tötung der Medusa durch Perseus in einer dem verfeinerten Geschmack der Spätzeit angepaßten Weise schildert.[1] Er konnte auf Spuren hinweisen, die auf eine berühmte Vorlage schließen lassen, und es dünkt uns allerdings nicht unwahrscheinlich, daß diese Vermutung das Richtige trifft. Indes, wir wollen uns mit dieser Feststellung begnügen, die hervorragende Bedeutung des Meisters ergibt sich doch schon klar aus den Nachbildungen der beiden eben behandelten Werke. Wenn sie uns auch über seine rein malerischen Qualitäten recht unzulänglich unterrichten, so zeigen sie ihn uns doch als schöpferischen Meister, der vor allem durch eine einfache, aber außerordentlich wirksame Disposition den Kern der Situation dichterisch erfaßt und durch psychologische Vertiefung das Menschliche im Mythos zu kräftiger Wirkung gestaltet hat. Er versteht es, dem Beschauer die lebendigste Teilnahme abzugewinnen, aber indem er ihn förmlich dazu nötigt, sich den Schluß der Geschichte selbst zu formen, drängt er ihm die Erkenntnis auf, wie wenig sich dieser zu künstlerischer Gestaltung eignet, und unwillkürlich entdeckt er, wie der Meister jenen Augenblick festgehalten hat, in dem die Schönheit die Wucht des tragischen Ereignisses mildert. Gewiß erklären diese Eigenschaften die hohe Anerkennung, die der Meister in Rom gefunden hat, und die auch die Nachklänge auf dem pompejanischen Wandbild bekunden. Aber gerade diese Seite der Frage ruft noch einmal unser ganz spezielles Interesse an der eben und wie es scheint, genugsam behandelten chronologischen Grundfrage wach. Hier sprechen die Bilder eine deutliche Sprache, und Wickhoff hat mit voller Berechtigung aus dem Medeabilde allein den Schluß gezogen: »Wüßten wir nichts vom Zeitalter des Künstlers, so müßten wir, nach seiner Art zu komponieren, ihn in die Zeit Cäsars versetzen«. Nun ist es aber bisher nicht gelungen, ein Werk irgend eines anderen der in unserer literarischen Überlieferung genannten Meister in einer der Wandmalereien der vom Vesuv verschütteten alten Städte mit voller Sicherheit nachzuweisen. Timomachos scheint in dieser Beziehung vereinzelt zu sein, und gerade dieser Umstand findet eine ein-

[1] Annali dell inst. 1871. S. 231 ff. Helbig, Nr. 1182. Untersuchungen. S. 152.

fache Erklärung in seiner zeitlichen Stellung. Ein Meister, der um die Mitte des ersten Jahrhunderts zu Rom in hohem Ansehen stand, gehörte auch für die pompejanischen Wandmaler des zweiten und dritten Stiles noch zu der Kunst ihrer Gegenwart; versetzt man ihn in das dritte Jahrhundert, so verändert sich die Sachlage freilich, und die Annahme erscheint berechtigt, jene Maler hätten sich ihre Vorbilder aus einem grauen Altertum hergeholt. Nun haben wir die Tendenz kennen gelernt, die jene Hinaufdatierung hervorrief, und gesehen, welchen Einfluß sie auf das gesamte Wissensgebiet von der antiken Kunst ausgeübt hat. Daß sie gerade vor der Malerei Halt gemacht haben sollte, ist von vornherein ausgeschlossen. Sie hat vielmehr auf diesem Gebiet die stärksten und weitest ausgreifenden aller ihrer Hypothesen errichtet, und gerade zu diesem Zwecke war ihr die Timomachos-Chronologie Welckers und Brunns eine wichtige Hilfe. Helbigs bekanntes Buch »Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei« trägt das Datum 1873, aber es hat doch den Anschein, als ob es in dieser Frage noch heute das führende Werk sei. Gewiß ist sein Verdienst ein bleibendes. Die geistvollen Untersuchungen über die Kultur der hellenistischen Zeit verlieren wohl kaum dadurch ihren Wert, daß sie mit dem eigentlichen Thema des Buches, genau besehen, nichts zu tun haben, wir verdanken sie nur der These, die ihr Autor unter allgemeinster Zustimmung aufgestellt hat, daß die große Masse der pompejanischen Bilder auf die Kunst der hellenistischen Zeit zurückgehe und eigentlich deren künstlerische Ausdrucksweise wiedergebe. Wäre diese These richtig, dann hätten wir von ihren Ergebnissen für die Kunst der Diadochenzeit ausgiebigen Gebrauch machen müssen; vielleicht war es unsere Schuld, wenn wir solche nicht finden konnten, aber es ist doch ratsam, an die bisher allerdings noch nicht ausdrücklich berührte Frage heranzugehen, ob nicht etwa die Grundanschauung dieses Buches eine derzeit überwundene sein möchte. Freilich scheint eine naheliegende Analogie für das Gegenteil zu sprechen. Die plastischen Kunstschätze von Pompeji und Herculanum repräsentieren uns weit mehr als die plastische Kunst dieser Zeit. Es hat sich doch eine ganze Anzahl herrlicher Werke dort gefunden, die als Repliken berühmter klassischer Meisterwerke erkannt wurden. Freilich so ziemlich von allen Zeiten, die archaische Artemis und der Doryphoros Polyklets neben Werken wie der trunkene Satyr und so vielen anderen Bronzen, die auf Werke der Diadochenzeit zurückgehen. Da sollte man doch glauben, es müßten wohl auch Kopien von alten Meisterwerken der Malerei zu finden sein, zumal es damals bereits »apographa« nach solchen gab. Das Mosaik der Alexanderschlacht ist aber das einzige dort nachweisbare, denn mit den Kopien nach Timomachos hat es nun doch eine andere Bewandtnis. Wäre Helbigs Hypothese richtig, dann müßten wir in den Wandgemälden dieser

Städte eine stattliche Anzahl von Werken der quintilianischen Reihe von Malern wieder entdecken können, und unsere Vorstellung von den Großmeistern der antiken Malerei wäre eine wesentlich lebendigere. Aber seltsam, nicht einmal ein »Apelles« hat sich dort auftreiben lassen,[1] und daß daran bloß die Mittel der Freskotechnik, die an solche Aufgaben nicht heranlangten, schuld sein sollten, ist nicht recht glaublich. Der rechte Grund muß doch etwas tiefer liegen, er kann eben nur der sein, daß die Meister dieser Wandmalereien doch nicht so viel von antiker Kunstgeschichte verstanden, wie man ihnen zugetraut hat. Sie haben freilich auch gelegentlich plastische Meisterwerke auf sich wirken lassen. So hat sich der trunkene Herakles (Helbig 1137) völlig der Bronzestatue des schnippchenschlagenden trunkenen Satyr auf seinem Schlauche angepaßt, die sich in nächster Nähe befand. Die Gruppe des Chiron, der Achill Musikunterricht gibt, haben wir erst aus den Wandgemälden in ihrer ganzen Komposition kennen gelernt, und das erklärt sich aus der Berühmtheit des Originales in Rom. Konnte doch auch die Einwirkung des Toro farnese wie die des Laokoon festgestellt werden, die sich auf gleiche Weise erklärt. Das sind die rechten Parallelen zu den dort erkannten Wiederholungen von Werken des Timomachos, aber irgend welche andere Indizien, die pompejanischen Wandmalereien als hellenistischen Ursprunges zu erklären, dürften sich kaum nachweisen lassen. Daß sie in ihren mythischen Darstellungen den »römisch-nationalen Mythos« so arg vernachlässigt hat, kann nicht wundernehmen. Den hat die pergamenische Kunst in dem Romulus- und Remusrelief des kyzikenischen Tempels, die rhodische im Laokoon an den hellenischen anzuschließen versucht, aber ohne einen weiteren Zweck als den eines feinen Komplimentes. Für die Verwendung in der bildenden Kunst war er zu frisch, und es war ihm nicht beschieden, hierfür die nötige Reife zu erlangen. So werden wir denn die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Wandgemälde darin zu suchen haben, daß sie von den Kunstströmungen, die ihre Zeit bewegen, Zeugnis ablegen. Dafür haben die Untersuchungen von A. Mau über die Geschichte der pompejanischen Wanddekoration den festen Grund gelegt, und Wickhoff in seiner »Wiener Genesis« hat bereits erfolgreich den Weg beschritten, den die berufsmäßige Forschung auf dem Gebiete der antiken Kunstgeschichte sich mit falschen Hypothesen so gründlich verrammelt hat.

[1] Des unsers Erachtens vergeblichen jüngsten Versuches von Six haben wir bereits gedacht.

Neuntes Kapitel

Die Kunst in Rhodos im letzten Jahrhundert v. Chr.

Die höchste Lebenskraft hat die hellenische Kunst des ersten vorchristlichen Jahrhunderts in Rhodos entwickelt, und welche Bedeutung dieses Zentrum der Diadochenkunst hatte, macht vielleicht nichts so drastisch klar wie die ganz unerwartete Kenntnis, daß das Hauptwerk, das wir von rhodischer Kunst besitzen, der Laokoon, in die zweite Hälfte des ersten Jahrhunderts gehört und so den glorreichen Schlußpunkt jener bildet. Fast Schritt für Schritt sind wir zur Erkenntnis gelangt, wie ganz außerordentlich fest die Kunst in Rhodos wurzelte, und welche Stürme sie überstanden hat. Noch ist es nicht gar lange her, da galt es als Ergebnis der epigraphischen Forschung, daß das Enddatum der Kunstblüte von Rhodos mit der Schlacht von Pydna gegeben sei (168), infolge deren Rhodos seine kleinasiatischen Besitzungen einbüßte und die Gründung des Freihafens von Delos seinem Handel Eintrag tat. Dann sah man diese untere Zeitgrenze immer weiter vorrücken, bis ihr die Verwüstung durch Cassius im Jahre 43 eine scheinbar unübersteigliche Grenze bot.[1] Und nun hat auch diese der Laokoon passiert, so daß unsere Vorstellungen von der absoluten Datierungskraft dieses Ereignisses doch eine weniger bestimmte wird. Damit ist der volle Beweis erbracht, daß seit den Tagen des Chares und Protogenes bis zum Ende des ersten Jahrhunderts, also durch volle drei Jahrhunderte, Rhodos eine Stätte der Kunstpflege gewesen ist, die an Ruhm nur neben Athen und Sikyon genannt werden kann, und durch den großartigen Zug, der ihr anhaftet, alles überragt, was die Höfe der Diadochenfürsten geleistet haben. Als in Rom die Sonne des Kaisertums aufging, da verblaßten die kleinen Sterne, die am politischen Himmel bisher strahlten, und auch mit der Selbstherrlichkeit von Rhodos war es zu Ende, wenn ihm gleich wegen seiner alten Treue zu Rom eine gnädige

[1] Löwy, Inschr. gr. Bildh. S. 131. Schuhmacher, Rhein. Museum. 1886. S. 323 ff. Holleaux, Bull. de corr. hell. IX (1885). S. 85 ff. Hiller von Gärtringen, Jahrb. IX (1894). S. 23 ff.

Behandlung zuteil ward. Aber gerade der letzte Akt der rhodischen Kunstgeschichte ist ein besonders glanzvoller Abschluß, der uns diese in voller Lebensfrische zeigt. Wie sie dort aus der nationalen Kraft des Staates hervorwuchs, so ist sie mit dieser erloschen. Die Übertragung auf den dünnen Boden italischer Kultur hat sie entwurzelt und ihr Weiterblühen unmöglich gemacht.

Von den rhodischen Künstlerfamilien des ersten Jahrhunderts hat für uns diejenige ein besonderes Interesse, der die Meister des Laokoon entstammt sind. Wir haben schon früher kurz bemerkt, daß epigraphische Zeugnisse durch drei Generationen von ihr Kunde geben, denn daß sich auf einer rhodischen Inschrift ein Meister Hagesandros Sohn des Hagesandros und Enkel des Athanodoros und auf mehreren ein Athanodoros Sohn des Hagesandros nennt, läßt uns ein gesichertes Stemma entwerfen,

Athanodoros I
|
Hagesandros I
/ \
Athanodoros II Hagesandros II

in welchem das Brüderpaar zu den drei Meistern des Laokoon gehört. Von dem dritten, Polydoros, haben wir keine Kunde, aber es ist ganz selbstverständlich, daß er zu den beiden andren in verwandtschaftlichem Verhältnis steht. Er mag der dritte Bruder sein, doch es ist auch nicht ausgeschlossen, daß er der Sohn eines der beiden Brüder gewesen ist. Die dänischen Ausgrabungen in Lindos haben die Zeugnisse über die beiden Brüder gemehrt und über ihre zeitliche Stellung authentische Nachricht gebracht. Die Künstlerinschrift des Athanodoros, Sohnes des Hagesandros, fand sich auf der Basis eines Statuenpaares des Priesters der Athene aus dem Jahre 42 v. Chr., Philippos und seiner Frau Agauris; er wie sein Bruder Hagesandros stehen nebeneinander in der Liste der Priester der Athene Lindia als Priester der Jahre 21 und 22.[1] Damit ist die alte Streitfrage der Datierung des Laokoon endgültig gelöst. Doch bietet dieser letzte Fund noch ein besonderes Interesse. Wir kannten bisher nur einen ähnlichen Fall, die Inschriften vom Asklepieion, die nach dem Priesterjahre des Enkels des Praxiteles datiert sind. Er lehrt uns im Vereine mit diesem den innigen Zusammenhang zwischen Kultus und Kunst kennen, und wir dürfen demnach vermuten, daß das Priestertum eine den Künstlern besonders zugängliche Würde gewesen sei.

Doch bevor wir an die Laokoongruppe herantreten, dürfen wir aus-

[1] Jahrb. XX (1905). Anz. S. 119 (Hiller von Gärtringen).

sprechen, daß auch sie, so wie ihre Meister nun nicht mehr vereinsamt, sondern als Glieder einer Künstlerfamilie erscheinen, in unserer monumentalen Überlieferung von Werken umgeben ist, die stilistisch ihr so nahe stehen, daß wir sie der gleichen Schule zuzuweisen haben. Von einem derselben, dem Kentaurenpaar, wird das, wie wir sahen, durch die schlagende Ähnlichkeit des Kopfes des alten Kentauren mit dem des Laokoon bereits ziemlich allgemein anerkannt. Aber auch an dem berühmten Werke, das unter dem Namen der »Pasquinogruppe« zu den meist gefeierten Schöpfungen der antiken Plastik gehört, ist diese Familienähnlichkeit der Forschung nicht entgangen. Wir meinen demnach, hier sei der rechte Ort, von ihm zu sprechen, unbekümmert darum, daß vor nicht allzu langer Zeit ein namhafter Gelehrter es an das Ende des vierten Jahrhunderts datiert hat.[1] Wir können auch in diesem Ansatz nichts anderes sehen, als den Ausdruck der gleichen Anschauung der hellenischen Kunstforschung, gegen die wir im Vorhergehenden bereits energisch genug Stellung genommen haben. Den seltsamen Namen hat das Kunstwerk von einem römischen Schuster Pasquino, der zu Ende des 15. Jahrhunderts lebte, dem Vater des Pasquills, geerbt. Das Exemplar, das ihn trägt,[2] wurde in der Nähe des Hauses gefunden, das der poetische Handwerker bewohnte, und diente zum Ankleben seiner literarischen Erzeugnisse. Wie zur Strafe für die oppositionelle Rolle, die es der Zufall spielen ließ, blieb das Werk, dessen wundervolle Schönheit zuerst Bernini erkannt hatte, der es für die schönste der damals bekannten Antiken erklärte, allen Unbilden der Witterung ausgesetzt, die aus ihm eine derzeit fast mehr literarhistorische als künstlerisch interessante Ruine geschaffen haben. Der römische Torso ist das weitaus beste der bisher bekannten Exemplare dieser Gruppe, deren hohes Ansehen im Altertume nicht allein die stattliche Anzahl der Repliken, sondern fast mehr noch Reminiszenzen und Umbildungen bezeugen. Indessen, keine der statuarischen Nachbildungen gewährt uns einen ungestörten Genuß der Komposition. Sie sind alle fragmentiert, glücklicherweise jedoch in recht verschiedenem Maße, und so hat schon Raphael Mengs mit seinem im Dresdner Albertinum befindlichen Abguß den Versuch gemacht, aus zwei Exemplaren das Beste zu nehmen und zu vereinigen. 1837 hat der Florentiner Bildhauer Ricci[3] aus drei verschiedenen Exemplaren seinen »zusammengesetzten Gipsabguß« geschaffen. Dieser konnte aber nicht als die endgültige Lösung betrachtet werden, da er die Aufwärtswendung des Kopfes nicht vom »Pasquino«

[1] Amelung, Führer Nr. 5. S. 10 und »Moderner Cicerone« Rom. S. 279.

[2] Helbig, Führer Nr. 1 [2] zu Nr. 246. Brunn-Bruckmann, Tf. 347a. Amelung, Führer. Abb. 2. Friederichs-Wolters, Nr. 1397. Annali 1870. Tf. C. D. 1.

[3] Friederichs-Wolters, Nr. 1398.

übernommen und damit auf einen der wirkungsvollsten Züge des Werkes verzichtet hatte. Ein erneuter Versuch, den v. d. Launitz in einem kleinen Modell ausführte, hat durch Otto Donner eine wesentliche Berichtigung erfahren, und diese letzte Wiederherstellung gibt erst ein richtiges Bild der ergreifenden Komposition.[1] Sie führt uns mitten in das Getümmel der das Lager der Griechen vor Troja bedrohenden Schlacht und bringt uns mit genialem künstlerischen Takt den Moment vor Augen, in dem die Peripetie des großen Dramas machtvoll einsetzt. »Patroklus ist gefallen.« Das ist das Thema, das den Künstler zu seinem Werke inspiriert hat. Was hat die frühere Kunst aus einem solchen zu machen verstanden? Seit alten Tagen hat sie an dem Schema des Kampfes um einen Gefallenen ihre Freude gehabt und dasselbe ausgestaltet, so gut es eben nur ging, doch für ein geschlossenes plastisches Kunstwerk war es völlig ungeeignet. Nun aber da die Zeit für ein solches gekommen war, fand sich auch die Form. Der Künstler hat sich weit enger an die Worte des Sängers angeschlossen, als es je in der Vorzeit geschehen ist, und ist doch seine eigenen künstlerischen Wege gegangen. Er hat es eben verstanden, dem Dichter wesentlich das zu entnehmen, was sich bildkünstlerisch verwerten ließ. Gewiß war es ihm hoch willkommen, daß das Eingreifen Apollos Patroklos seiner Rüstung entledigt hat, konnte er doch nun den Gefallenen in voller jugendlicher Schönheit darstellen. Damit wurde Patroklos für den zeitgenössischen Betrachter zum Geliebten des Achill, und diese erotische Auffassung des Verhältnisses, die so ganz im Geiste der damaligen Zeit lag, weist noch stärker auf die kommenden Ereignisse hin, sie leitet den Gedanken zu der Rache des Achill, dessen Zorn bereits seinen Schatten auf die Gruppe wirft. Dem Dichter hat der Künstler auch die beiden Wunden, die Euphorbos und Hektor dem Patroklos beibrachten, entnommen, um damit die Deutung seines Werkes zu erleichtern, wie seinen engen Anschluß an ihn zu künden. Die Leiche des Gefallenen hat Menelaos an sich gerissen, um sie aus dem Gewühle der Schlacht in das Lager zu retten. Seine kühn ausgreifende Stellung, die heftige Wendung des behelmten Hauptes nach vorn, gegen die drohenden Feinde, sind der künstlerische Ausdruck für die ihn bedrängende Macht der Feinde, die ihm seinen Toten entreißen wollen und ihm selbst ans Leben gehen. Da läßt er den Leichnam zur Erde gleiten, aber sachte und vorsichtig, voll von liebevollem Erbarmen, damit er recht nahe bei ihm liege, um ihn zugleich mit sich selber zu verteidigen. Diesen Augenblick hat der Künstler gewählt und damit die Momente des Heroischen und Ergreifenden auf das glücklichste

[1] Annali 1870. S. 75 ff. Tf. E. F. 2. Helbig, Führer I ². S. 147. Abb. 15.

vereinigt. Der Gegensatz des kraftvollen Helden, den die höchste Energie des Kampfes, seine Lebenstätigkeit steigernd, durchzuckt, und des schlaffen Leichnams, der ihm entsinkt, ist von packender Wirkung, die durch die meisterhafte Behandlung des Leichnams, in dem der Eintritt der Todesstarre virtuos dargestellt ist, ganz wesentlich erhöht wird. Auch die Schönheit des jugendlichen Leibes kontrastiert wirksam mit den mächtigen Formen des kühnen Kämpfers. Daß die junge Blüte gebrochen hinsinkt, bringt den Ton der Klage ins Heldenlied.

Das Problem der Gruppenbildung hat hier eine geradezu klassische Lösung erfahren: die beiden Gestalten sind zu einer geschlossenen plastischen Einheit verbunden, und gewiß war es dieser Umstand, der die allgemeine Bewunderung der Mit- und Nachwelt hervorrief. Die Hauptansicht läßt die ganze Schönheit des Aufbaues überblicken, doch bietet auch die Gegenansicht, in der der Reichtum der Linienführung zutage tritt, eine willkommene Ergänzung. Schon diese Art der Meisterschaft rückt das Werk in eine Spätzeit, denn es ist wohl vergebliche Mühe, für das vierte Jahrhundert auch nur eine annähernd ähnliche Lösung des Gruppenproblems erweisen zu wollen. Vor allem aber hat der herabsinkende, durch keine Gegenwirkung gestützte Leichnam, auf den das Gesetz der Schwere seine zwingende Macht ausübt, kein Analogon in einer früheren Zeit und verrät eine Vertiefung in das Studium der Natur, wie sie in gleicher Stärke nur jenen Tagen zu eigen war. Die raffinierte Meisterschaft der technischen Behandlung tritt noch in den Resten des römischen Pasquino und in dem vatikanischen Fragment mit den Beinen des toten Patroklos[1] hervor. Diese Proben vermögen einen Begriff von der Ausführung des Originales zu geben, die selbst über das in dem Pergamener Gigantomachiefries Geleistete weit hinausgeht. Einen festen stilistischen Haltepunkt bietet die Übereinstimmung des Kopfes des Menelaos mit dem des Laokoon. Diese Ähnlichkeit ist so schlagend, daß sie längst erkannt ist, und kaum weniger deutlich als an jenem Kentaurenkopfe. Sie erstreckt sich bis auf die Behandlung der Haut und der Haarlocken und ist wohl niemals verleugnet worden, aber die Art, wie eine frühere Zeit sich damit abgefunden hat, kann jetzt keinen Anspruch auf wissenschaftlichen Charakter machen. Die Pasquinogruppe gehört demnach der rhodischen Schule an und rückt in die Nähe des Laokoon. Es wäre ganz gut möglich, an ein Werk der ersten oder vielleicht sogar zweiten Generation vor den Meistern desselben zu denken, denn es sind in ihr Elemente, welche einen älteren Ansatz begünstigen. Wir haben im Früheren auch auf ein anderes rhodisches Werk hingewiesen, dessen Verbindung mit der Pas-

[1] Helbig, Führer I². Nr. 239. Annali 1870. Tf. B. 1. 2.

quinogruppe uns nicht unwahrscheinlich dünkt, an den Athamas mit der Leiche seines Sohnes von Aristonidas, doch läßt sich leider hierüber keine Klarheit gewinnen, da wir über dieses Signum nichts haben, als die plinianische Nachricht. Dagegen besitzen wir in unserem Monumentenschatze ein Werk, das den Einfluß der Pasquinogruppe deutlich zeigt, wenn es auch keineswegs an diese heranreicht. Es ist die von Förster bekannt gemachte Bronzegruppe aus Antiochia,[1] die sich im Konstantinopler Museum befindet. Seine seltsame Deutung, die aus einer einfachen Ringergruppe ein mythisches Schauspiel gemacht hat, ist sofort widerlegt worden, da noch eine Reihe gleichartiger Darstellungen in Kleinbronze sich nachweisen ließ.[2] Der gewöhnliche Schluß auf ein berühmtes Original versagt hier jedoch, da diese sich deutlich als Wiederholungen desselben Vorwurfes, nicht aber des gleichen Kunstwerkes zu erkennen geben. Was sich in ihnen wiederholt, ist der gleiche Ringergriff, mit dem der Sieger seinen Gegner zu Boden zwingt und seinen Kopf niederdrückt. Es ist ganz lehrreich, die Wandlungen desselben Schemas von der Londoner Bronze an, die noch in die archaische Zeit hineingehört, bis zu der Konstantinopler zu verfolgen. Bei dieser erst ist der entscheidende Schritt getan, die beiden aneinander hängenden Gestalten zu geschlossenen Gruppen umzukomponieren. Dies ist erreicht durch das deutlich durchblickende Vorbild der Pasquinogruppe. Der Sieger hat seiner steifen Haltung entsagt und beugt sich nun in ähnlicher Weise über den Fallenden, wie dort Menelaos über den Gefallenen; nun gibt auch der Kopf des Besiegten dem Drucke der Hand nach, wie er dort dem Zug der Schwere folgt, und die Löcher, die sich in den älteren Darstellungen unangenehm fühlbar machen, verschwinden. Es hat aber, selbst wenn wir von der etwas genauen Datierung der gewiß späten Bronze von Antiochia Abstand nehmen wollen, gewiß keine Schwierigkeiten, dort rhodischen Einfluß anzunehmen. Das macht die geographische Lage ziemlich selbstverständlich, aber auch Meister Theon von Antiochia, dem die rhodische Epidamia gewährt war, legt für diese Beziehungen Zeugnis ab.

Unter dem Schlagworte »Homerische Gruppen« hat Loeschcke der Pasquinogruppe die des Odysseus und Polyphem, aus welcher die vatikanische Odysseusstatuette erhalten ist, angereiht, dabei auf den gleichen Künstler geschlossen und vermutet, es habe vielleicht auch die »Skyllagruppe« dieser Reihe angehört.[3] Der große Gewinn, der für die genauere

[1] Jahrb. XIII (1898). Tf. 11. S. 178 ff.

[2] Joubin, Revue arch. XXXV (1899. 2). S. 207 f. Tf. 18. Petersen, Röm. Mitt. XV (1900). S. 158 f.

[3] Verhandlungen der 43. Versamml. deutscher Philologen zu Köln. S. 158. Arch. Jahrb. X (1895). Anz. S. 216 f.

Kenntnis des anonymen Meisters der Pasquinogruppe daraus erwachsen würde, läßt eine Prüfung dieser Hypothese geboten erscheinen, zumal sie auch von anderer Seite eingehend erwogen wurde. Recht Zutrauen erweckend dünkt uns jenes Schlagwort nicht, geschieht es doch nicht alle Tage, daß die Kunst dem gelehrten Bedürfnis nach Systematik so freundlich entgegenkommt. Aber die beiden Werke sind nach dem monumentalen Nachklang, den sie gefunden haben, wie nach den Resten, die wir von ihnen besitzen, bedeutende Kunstwerke gewesen, und das legt uns doch die Pflicht auf, sie einer Betrachtung zu unterziehen und die Frage zu erörtern, ob sie mehr als der homerische Inhalt mit der Pasquinogruppe verbinde. Wir wollen das zunächst an jener, die vermutungsweise dem gleichen Meister zugeschrieben wurde, erörtern. Ihre Komposition ist in Reliefs erhalten, nach denen wir die Reste der plastischen Rundfiguren zusammenstellen können. Die Statuette des Museo Chiaramonti[1] stellt Odysseus dar, der, in lebhafter Bewegung vortretend, den linken Arm vorstreckt, in dessen Hand ein Becher richtig ergänzt ist; eine Gruppe des Kapitols zeigt Polyphem auf seinem Felsensitze bereit, das ihm gebotene Trinkgefäß entgegenzunehmen. Der Unhold schickt sich zum Mahle an, er hat einen Gefährten des Odysseus an der rechten Hand erfaßt, zu Boden geschmettert und tritt nun auf seine Beute. Von den vielen Nachbildungen der Gruppe in Relief ist die auf einer etruskischen Aschenkiste von besonderem Interesse, da sie die Ansetzung derselben nicht später als ins zweite Jahrhundert gestattet. Zu diesem Zeitansatze aber paßt die Komposition wie die Formengebung auf das beste. Der Kopf des Odysseus erinnert stilistisch sehr bestimmt an den bärtigen Gallierkopf vom Weihgeschenk des Attalos, und die ganze Art der Gruppierung entspricht den Beispielen, die jener Zeit entstammen. Vor allem der Schindung des Marsyas, der sie auch in dem Henkermäßigen der Auffassung nicht fernsteht. Von jenen freien Gruppenbildungen bis zu der geschlossenen Einheit des Pasquino und Laokoon ist aber noch ein Stück Weg, und auf die Dauer wird es doch nicht angehen, sich dieser Erkenntnis durch vorgefaßte Meinungen zu entziehen. Zu diesen rechnen wir auch die Anschauung, als ob in der Gestalt des Odysseus irgend etwas an den Menelaos erinnere; auch sein zerschmetterter Gefährte hat mit dem Leichnam des Patroklos keine weitere Ähnlichkeit, als die Situation ergibt. Ganz anderer Art und wirklich in diesen Zusammenhang gehörig ist die Skyllagruppe, die schon ihrem Thema nach nichts mit den freien Gruppierungen einer früheren Zeit zu tun haben kann, doch glauben wir gut daran zu tun, ihrer Besprechung die des Laokoon voraufgehen zu lassen.

[1] Amelung, Mus. Chiaramonti. Nr. 704. Helbig, Führer I². Nr. 127. Die kapitolinische Gruppe. ebenda. Nr. 415.

Wir setzen an die Spitze derselben die vielbehandelte Stelle des Plinius (36. 37): Nec deinde multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte qui est in Titi imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum, ex uno lapide eum ac liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Hagesander et Polydoros et Athenodorus Rhodii. Über den Fund der Gruppe besitzen wir authentische Nachrichten.[1] Es war Mittwoch, den 14. Januar 1506, als der römische Bürger Felice de' Freddi bei einer Grabung in seiner, in der Nähe der Sette Sale gelegenen Vigna ein Gewölbe in einer Tiefe von sechs Ellen klarlegte, in dem sich das Werk befand. Der glückliche Fund erregte sofort ungeheures Aufsehen, und alles strömte nach dem Fundplatze hin; der Ruf, es sei das großartigste aller bisher zutage gekommenen antiken Werke, drang bald bis zum Papst, und Julius II. schickte Giuliano de Sangallo zur Berichterstattung an Ort und Stelle, gefolgt von seinem damals neunjährigen Sohn, der als Greis den farbenprächtigen Bericht geschrieben hat. Sie trafen Michel-Angelo, der sich ihnen anschloß, und als sie den ersten Blick auf das Werk warfen, erkannten sie es als den von Plinius beschriebenen Laokoon. So hatte das Schicksal Michel-Angelo zum Taufpaten des michelangeleskesten Werkes der Antike bestimmt. Das reich ausgeschmückte Gemach, in dem es sich fand, scheint zum Hause des Titus gehört zu haben. Daß wir das originale Werk besitzen, darf, wie immer die topographische Frage sich lösen mag, als sicher gelten. Die Erhaltung ist eine treffliche. Es fehlten, von einigen Kleinigkeiten abgesehen, nur der rechte Arm des Laokoon, wie der des jüngeren Sohnes, und die rechte Hand des älteren. In diesem Zustande wurde das Werk am 23. März dem Besitzer um einen hohen Preis von dem Papste abgekauft, der ihm in seinem, noch im Bau befindlichen Belvedere einen Ehrenplatz anwies. Die Ergänzung der Arme, die in Stuck ausgeführt ward, hat ihre besondere Geschichte, auf die wir hier nicht eingehen können, aber auch nicht mehr einzugehen brauchen, seitdem ein glücklicher Fund die längst geahnte, theoretisch richtig erkannte Stellung des rechten Armes des Laokoon monumental erwiesen hat. Ein von Ludwig Pollak entdecktes und veröffentlichtes Fragment bietet den dem Originale fehlenden Arm von einer Replik der Gruppe,[2] und damit die Möglichkeit, die durch die moderne Ergänzung schwer geschädigte Linienführung in antiker Schönheit wieder herzustellen.

[1] Michaelis, Jahrb. V (1890). S. 16 f. u. S. 53.

[2] Röm. Mitt. XX (1906). S. 277 ff. Tf. VIII u. 2 Textbildern.

Der weit in den Raum hinausgreifend ergänzte Arm entspricht der Weise des modernen Barock; die des hellenischen verleugnet niemals ihre alten Traditionen, sie schließt das Werk ab. Fünfzig Jahre vorher hat C. Prien[1] aus der glatten Bruchfläche einer Locke an der rechten Seite des Kopfes geschlossen, daß die rechte Hand hier mittelbar oder unmittelbar auflag, also der Arm stark eingebogen war. Wie weit aber die danach versuchte Rekonstruktion hinter der alten Komposition zurückblieb, wissen wir erst durch den Fund; die Schlange umspannt nicht nur den Beginn des Deltamuskels, sie schlingt sich, herübergreifend, um die Handwurzel, und ihr Ende muß die Hand gefaßt haben. Damit ist nicht bloß das Loch der Prienschen Komposition verschwunden, sondern auch der stets zitierte Vergilsche Vers: »Ille simul manibus tendit divellere nodos«, erhält jetzt erst seine authentische Interpretation. Den rechten Arm des sterbenden Sohnes parallel zu ergänzen, wie es Prien getan hat, ist eine künstlerische Unmöglichkeit, die Pollak glücklich vermieden hat, dessen Ergänzungsversuch wohl in die rechte Richtung weist. Damit aber wird der Gesamtaufbau wesentlich ruhiger und gipfelt in der Mittelfigur zu einem pyramidalen Abschluß.

Das Plinianische ex uno lapide, das auch an der Dirkegruppe und der von Eroten gezügelten Löwin des Arkesilaos wiederkehrt, ist hier ebenso falsch wie dort. Michel-Angelo war der erste, der die Stückung erkannt hatte, nun aber, da wir die Technik der antiken Kunst doch etwas genauer kennen, erscheint uns diese Tatsache als selbstverständlich, und es ist vielmehr die Plinianische Anschauung, die einer Erklärung bedarf. Wenn man zur Rettung des Plinius angenommen hat, er habe nur gemeint, daß die Figuren auf einer Basis stünden, so ist das aus dem Wortlaut nicht herauszulesen und gehört zu den vergeblichen Versuchen, ihn zum verständigen Manne zu stempeln. Und doch trifft diese Erklärung ungefähr den wahren Sachverhalt; denn ganz aus der Luft gegriffen kann auch eine solche Behauptung nicht sein. Das ex uno lapide ist hier wie dort nichts weiter als der Eindruck der geschlossenen Gruppe, den es zu betonen galt. Daß dieser materialisiert wird, ist recht naiv, aber in der verkehrten Fassung liegt das Mißverständnis, das die künstlerische Leistung als ein äußerliches Kunststück auffaßt.

Der Mythos, der die Meister der Laokoongruppe zu ihrem Werke inspiriert hat, fand schon im kyklischen Epos seinen dichterischen Ausdruck und ist nach Arktinos noch von Bakchylides behandelt worden, ehe Sophokles ihn zu einem Drama verarbeitet hat. Seine literarische Geschichte

---

[1] »Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule«. Lübeck 1856. Die Zeichnung der Prienschen Tafel u. a. auch in Overbecks Gesch. der gr. Plastik.

bis zu Vergil und Quintus Smyrnäus ist also keineswegs unbedeutend,[1] aber die bildende Kunst scheint er vor der Erschaffung der Gruppe kaum beschäftigt zu haben. Es ist uns von älteren Darstellungen nichts übrig als ein attisches Vasenbild, dessen Deutung auf diesen Mythos vergeblich bestritten ward.[2] Laokoon ist mit dem gezückten Opfermesser in der Hand auf den Altar gesprungen, um sich vor der Schlange zu retten, die soeben seinem Sohne, der neben dem Altar in die Arme des Todesgottes sinkt, den tödlichen Biß versetzt hat. Aber indem er noch entsetzt auf den Sterbenden hinblickt, hat auch ihn bereits das unentrinnbare Verhängnis erreicht. Die Schlange hat ihn umringelt und beißt sich in ihn ein. Vergebens eilt sein greiser Bruder Anchises, einen Stein in der Rechten schwingend, herbei. Er kommt zu spät, um das Unheil abzuwehren.

Die Abweichung dieser Darstellung von der uns geläufigen Form des Mythos erklärt sich einfach aus der Zeit, der dieses Vasenbild angehört und der eine ältere Version der Sage von Laokoons Schicksal bekannt war. Arktinos läßt ausdrücklich nur den einen der beiden Söhne mit dem Vater umkommen. Nicht die Warnung des klugen Vaterlandsfreundes vor der Gefahr, die das hölzerne Roß in sich birgt, und dessen Verletzung hat das Unheil über ihn hereingebracht. Keinen Schuldlosen haben die Götter vernichtet, sondern an einem Frevler die Strafe vollzogen. Wir erfahren aus alten Quellen, daß Laokoon das Gebot des Apollo übertrat und ein Weib nahm, mit dem er Kinder zeugte; nach einer Version hat er mit seinem Weibe frevelnd am Altar des Gottes selbst, um ihn zu höhnen, sich vergangen, aber in der Fassung, wie sie bei Arktinos vorliegt, muß eben der eine Sohn die Frucht des Frevels sein, während der Gerettete von der Sünde nicht betroffen war. So stellt denn auch der Vasenmaler Laokoons Strafe der des Ixion gegenüber, dessen Frevel gegen die Gottheit gleichfalls der sinnlichen Begier entsprang. Die weitere Verfolgung der Entwicklung des Mythos ist für uns ohne Interesse, da sie keine monumentalen Spuren zurückgelassen hat, denn alles, was wir sonst an Laokoondarstellungen besitzen,[3] ist direkt oder indirekt durch das Werk der rhodischen Meister ins Leben gerufen worden. Auch hier beweist der in die Komposition der Gruppe einbezogene Altar, daß der religiöse Hintergrund der Sage noch fühlbar wirkt. Laokoon war im Begriffe, mit seinen Söhnen an demselben der Gottheit ein Opfer darzubringen, doch diese hat sich das Opfer selber erwählt. Der Priester hat sich bereits bekränzt, da

---

[1] Robert, »Bild und Lied«. S. 192 ff. und Förster, Jahrb. XXI (1906). S. 13 ff.

[2] Arch. Zeit. 1880. S. 189 f. (Klein).

[3] Förster, Jahrb. VI (1891). S. 177 ff. und IX (1894). S. 43 ff.

wird er samt seinen Söhnen urplötzlich von dem Schlangenpaar erfaßt und umstrickt. Laokoon ist auf den Altar gesunken und sucht vergebens mit höchster Anstrengung sich den lebendigen Fesseln zu entwinden. Die Schlange setzt zum Biß an, ein Glutstrom von Schmerz durchzuckt den Leib und findet in dem zurückgeworfenen Kopf seinen ergreifendsten Ausdruck. Der jüngere Sohn ist bereits im Verscheiden, ihn haben die Windungen des umschlingenden Schlangenleibes eng an den Vater herangezogen; die Schlange hat ihm einen Biß in die rechte Seite versetzt, seine Linke sucht noch in einer Reflexbewegung deren Kopf von sich zu stoßen, aber das Gift hat seine Wirkung bereits getan, und sein schwankender Leib wird nur durch die enge Umschnürung noch aufrecht gehalten. Die hohe Schönheit der Linienführung und Bewegung des sterbenden Knaben mildert den entsetzlichen Eindruck wesentlich. Der älteste Sohn ist von dem Unheil, in das er mitverstrickt ist, am wenigsten betroffen. Sein rechter Arm steckt umknotet in den Windungen der Schlange, die den Vater tötet, sein linkes Bein ist vom Schwanzende der andern, die seinen Bruder umschlingt, umwunden. Beide Ungeheuer haben ihn mit ihrem verderbenbringenden Biß verschont und gleiten zu den andern Opfern hinüber, indem sie ihn nur einstweilen leicht an diese fesseln. Wird er ihr letztes Opfer sein, oder entrinnt er dem Tode? Sein Kopf wendet sich mit dem Ausdruck tiefster Erschütterung dem Vater zu, während er sich zugleich mit sich selber beschäftigt und der Fesseln sich zu entledigen sucht. Seine Kraft reicht wohl kaum dazu aus, aber vielleicht lockern und lösen sich die in vollem Gleiten befindlichen Bande von selbst. Sein Wegstreben von der Gruppe wirkt aber auch künstlerisch sehr fein, und die lebendige agile Bewegung in dieser Figur bildet einen ebenso wohltuenden formalen Gegensatz zu den im Todeskampfe verschlungenen andren Gestalten, wie ihre seelische Anteilnahme den herb gewaltigen Eindruck des Ganzen mildert. Mit voller Klarheit ist seine Rettung nicht dargestellt, doch das mag leicht künstlerische Gründe haben, denn die Deutlichkeit wäre wohl nur auf Kosten der Einheit und Geschlossenheit des Werkes zu erreichen gewesen. So haben sich die Meister mit der Andeutung der Rettung begnügt, denn daß sie ihrem Werke die alte epische Fassung der Sage zugrunde legten, darüber werden wir noch zu sprechen haben.

Die Gruppe selbst ist eine Tat feinster künstlerischer Berechnung. Die Hauptfigur tritt dominierend hervor, ihr gewaltiges Ausgreifen und Strecken im Kampf mit Schmerz und Tod läßt sie von titanenhafter Größe erscheinen, die durch die von allem Naturalismus freie Gestaltung der Kinder gehoben wird. Die Laokoonsöhne sind nicht als richtige Knaben gebildet, sondern verkleinerte Männer, und ihre Proportionen erscheinen

viel zu klein. Das ist gegen die einfachsten Gesetze der realistischen Kunst, es ist im Geiste des hohen Stiles, und nur in diesem Geiste ist ein solches Kunstwerk möglich gewesen. Die Probe darauf hat vor allem die moderne Karikatur gemacht, die vom Affenlaokoon Tizians bis zum heutigen Tage diesen tragischen Stoff sich oft und gerne in ihrer dem Augenblick dienenden Absicht zurechtgelegt hat. Mit großer künstlerischer Weisheit ist die Hauptfigur allein zum Träger des die Gruppe durchziehenden Pathos gemacht. Er allein ist der Held des Leidens, dem der jüngere Sohn bereits erlegen ist, und an dem der ältere nur inneren Anteil nimmt; alle die ästhetischen Untersuchungen, deren Ausgangspunkt die Gruppe geworden ist, haben ihn ausschließlich für dieses Thema in Anspruch genommen.[1] Diesem verdankt der Laokoon seine ungeheure Popularität. Darum hat er auf edelste Geister eine ungeheure Anziehungskraft, die auch heute noch nicht erloschen ist, ausgeübt und ist zu einem gewaltigen literarischen Problem geworden. An diesem hat vor allem die deutsche Literatur einen hervorragenden Anteil genommen, der noch in zu frischem Gedächtnis der Mitwelt lebt, um einer besonderen Erwähnung zu bedürfen. Ein Erbe derselben bildet die noch derzeit beliebte »Schreifrage«, die recht ernst zu nehmen wir freilich kaum mehr imstande sind. Der Künstler hat den Moment vor der Explosion des Schmerzes darum gewählt, weil dieser es ist, der alle Muskeln des Körpers, in denen er zum reinsten Ausdruck gelangt, in der höchsten Spannung zeigt. Die anatomische Meisterschaft hat hier den höchsten Gipfel der Virtuosität erklommen, aber in voller Freiheit vom Modell, das eindringende Naturstudien ersetzen mußten. Da nun die Hauptfigur den Aufbau der Gruppe beherrscht, so ist schon dadurch eine volle Regelmäßigkeit desselben ausgeschlossen, und wenn auch die Stufen des Altares dazu benützt sind, um die beiden so ungleichen Söhne in die gleiche Kopfhöhe zu bringen, so ist doch sehr wenig von der alten Art der Responsion und tektonischer Entsprechung zu spüren. Diese starken Abweichungen aber sind es, die die Komposition so überaus wirksam und lebendig machen und zugleich den gewollten Eindruck hervorrufen, als ob es die Schlangen wären, die diese drei Menschen zusammengehalten hätten. Schon in dem Reliefcharakter des Aufbaues, der die ganze Schönheit mit einem Blick offenbart und zugleich einen überraschenden Flächenreichtum entwickelt, sehen wir eine neuartige und überaus feinsinnige plastische Empfindung walten, die mit Dekadententum, das man hier erkennen wollte, nichts zu tun hat.

[1] Justi, »Winckelmann und seine Zeitgenossen«. I². S. 404 ff. »Die Gruppe des Laokoon.«

Die Meisterfrage, deren Lösungsschwierigkeiten Plinius in der Dreizahl der Namen richtig erblickt, ist allerdings mit unseren Mitteln kaum zu entscheiden. Die Komposition kann nur die Schöpfung eines Künstlers sein, und es ist recht gleichgültig, wenn man die drei Portionen der Arbeit bestimmen zu können glaubt. Hagesandros hat die erste Stelle bei Plinius und infolgedessen auch in unserer Literatur. Die Künstlerinschrift mag vielleicht die Reihenfolge bestimmt haben, aber wir wollen nun auf die Zeugnisse hinweisen, die zugunsten seines Bruders Athanodoros sprechen. Es sind dies eine Reihe von Inschriften, die auf Basen seiner Werke stehen und solche, die von Ehrungen Kunde geben. Von ersteren haben wir eine ziemlich stattliche und durch ihre verschiedenen Fundorte noch besonders eindringlich zeugende Zahl. Es sind sechs, die seinen Meisternamen tragen, während eine siebente ihm nur mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann, da sie nur die Endung vor dem Vatersnamen enthält, die auch auf die anderen Meister deutbar wäre. Sie stammen aus Antium, Ostia, Capri, Rom (?), Loryma in Lykien und aus Lindos.[1] Eine große Ehreninschrift, die auf der Akropolis von Lindos gefunden wurde, nennt Athanodoros zwar Sohn des Hagesandros, aber auch Adoptivsohn eines Dionysios und erteilt ihm einen goldenen Kranz und ein ehernes Standbild wie besondere Ehrenrechte als Verehrer der Götter und Freund des Volkes der Lindier.[2] Es ist kaum ein Zweifel möglich, daß diese Ehrung als Anerkennung großer künstlerischer Leistungen zu deuten ist. Auch die Würde eines Priesters der Athena Lindia hat er mit seinem Bruder Hagesandros zugleich erhalten, und auf ihn wird auch die Notiz des Plinius gehen, der im Erzbildnerbuche (34.86) einem Athanodoros vornehme Frauenstatuen zuweist, zumal wir in der der Priesterin Agauris von einer solchen hören.[3] Er wird auch vermutlich der ältere der beiden oder der drei Brüder gewesen sein, denn er trägt den Namen des Großvaters, der nach altem Brauche dem erstgeborenen Enkel zukommt, während sein Bruder Hagesandros den Namen des Vaters fortpflanzt. Von diesem haben wir keine Künstlersignatur. Er erscheint jedoch zweimal in unseren Steinurkunden. Einmal in einer überlangen Liste von Namen rhodischer Bürger, die einem Gymnasiarchen eine Ehrung darbringen,[4] und dann in der Liste der Priester der Athena Lindia. Der dritte Meister, Polydoros, ist sonst

---

[1] Förster, Jahrb. VI (1891). S. 191 ff. K. X. A. Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon. S. 16 ff. Hiller von Gärtringen, Arch. Anz. 1905. S. 119.

[2] C. I. G. XII [1]. Nr. 847. Jahrb. IX (1894). S. 34 f. (Hiller von Gärtringen). Loewy, Nr. 546.

[3] Dazu scheint auch die »Isis Athenodoria« zu stimmen, die Förster a. a. O. S. 195 mit Nardini und Lanciani auf denselben Künstler bezieht.

[4] C. I. G. XII [1]. Nr. 16. 18/19. Jahrb. IX (1894). S. 29 ff,

unbekannt. Diese Indizien weisen auf Athanodoros als den eigentlichen Schöpfer des Werkes hin, doch müssen wir uns mit der Erkenntnis genug sein lassen, daß er der einzige der drei Meister ist, dessen Ruhm für uns nicht vollständig in dieser Gruppe aufging.

Die Frage der Zeitbestimmung erscheint jetzt nach langen und heftigen Schwankungen auf dem festen Boden gesicherter Tatsachen gelöst. Es ist indessen außerordentlich lehrreich, einen Blick auf die nun wohl abgeschlossene Entwicklung zurückzuwerfen. Winckelmann glaubt, die »Vollkommenheit dieser Statue« mache es wahrscheinlich, die Künstler hätten zu den Zeiten Alexanders des Großen gelebt, während Lessing, von dem Vergleich des Kunstwerkes mit Vergils berühmter Schilderung ausgehend, die Annahme der Entstehung des Kunstwerkes in der römischen Kaiserzeit billigte, die vor allem durch die Pliniusstelle gegeben war. Denn das consilium, dessen sententia die Ausführung des Werkes hervorrief, schien zunächst der Rat des Kaisers Titus zu sein. Diesen Standpunkt hat in besonders scharfer Weise Lachmann vertreten, und die eingehenden und eindringlichen Darlegungen seiner Nachfolger, vor allem Mommsens, lassen die Deutung, daß das Plinianische consilium eine offizielle Behörde war, als berechtigt erscheinen.[1] Der Geheimrat des Titus kann es freilich nicht sein, aber auch eine andere Annahme, die dieser, der jetzt kein Hindernis mehr entgegensteht, gegenüber gestellt wurde, scheint nicht ganz einwandfrei. De consilii sententia soll nichts weiter heißen als: »nach dem Entscheid der Überlegung«, nach reiflicher Überlegung, und dafür wird auf Stellen eines Schriftstellers des IV. Jahrhunderts hingewiesen, aus denen hervorgeht, daß er diese Worte in diesem Sinne gebraucht hat.[2] Doch ist die Versicherung, die Meister des Laokoon hätten sich ihr Werk reiflich überlegt, nicht ohne leisen komischen Anstrich, und so wird doch vielleicht die Meinung haltbar sein, es stecke in dem Ausdruck eine offizielle Formel, wohl in griechischer Form, deren Wert dann allerdings kaum in chronologischer Richtung zu suchen sein dürfte. Indessen, bevor wir hier die längst gefundene richtige Lösung aufzeigen, wollen wir derjenigen wissenschaftlichen Ereignisse unserer Tage gedenken, die diese chronologische Frage weiter gefördert haben. Den ersten Anstoß zu ihrer erneuten Behandlung gab die Entdeckung des Pergamener Gigantomachiefrieses, dessen Athenagruppe mit der des Laokoon eine so nahe Verwandtschaft aufzuweisen schien, daß man die Frage nach der Abhängigkeit zu erörtern begann. In dieser Fassung ist sie kaum zu erwägen, die Übereinstimmung entstammt nur dem großen einheitlichen Zug

[1] Kekule, a. a. O. S. 14. Robert, Arch. Märchen. S. 142.

[2] Förster, Verh. der 40. Philologenvers. zu Görlitz. S. 75 ff. und Jahrb. XXI (1906). S. 11 ff.

der künstlerischen Entwicklung der Diadochenkunst; ihre richtige Formulierung ist hier nur die zeitliche.[1] Nun war es ja eine überraschende Tatsache, die hohe Bedeutung der Kunst des zweiten Jahrhunderts in einem so überwältigend großartigen Werke vor Augen zu haben; trotz allen Bemühens war darin von einem Verfalle der Kunst nichts zu spüren. Ansätze hierzu meinten die Puristen doch erblicken zu können; schon die nächste Weiterentwicklung mußte abwärts geführt haben. Da es aber von allem Anfang an ziemlich klar war, daß der Laokoon in dieser Richtung lag, so schlug die Bewunderung für dieses Meisterwerk um. Es erhoben sich freilich manche Stimmen, und gewichtige, die für den Laokoon energisch Partei nahmen, doch schien auch diesen Forschern die wirksame Verteidigung darin zu liegen, daß sie das zeitliche Verhältnis umkehrten und ihn vor der Gigantomachie ansetzten. Darin spiegelt sich am deutlichsten die noch derzeit wirksame Gesamtauffassung der hellenistischen Kunstgeschichte, deren verhängnisvolle Folgen sich noch recht fühlbar machen. Indes, die Erkenntnis der späten Entstehung der Laokoongruppe drang unaufhaltsam vorwärts, wobei die Epigraphik die Führung übernahm. Doch hatte zuvor ein monumentaler Fund die Grenze wenigstens insoweit abgesteckt, daß der Hypothese der Entstehung unter Titus der Boden entzogen ward. Ein in Pompeji zutage gekommenes Wandgemälde zeigt eine Darstellung des Laokoonmythus, die sich eng an Vergil anschließt und dabei eine deutliche Reminiszenz an die Hauptfigur der Gruppe aufweist.[2] Da nun die Wanddekoration, zu der das Laokoonbild gehört, um das Jahr 50 in Pompeji ihr Ende erreicht, so beweist sie das Vorhandensein der Gruppe in Rom schon für die erste Kaiserzeit. Es ist nicht die einzige malerische Umschöpfung der Gruppe im Geiste Vergils. Eine von Richard Förster herausgegebene Zeichnung von Filipino Lippi geht gewiß auf ein stadtrömisches Wandgemälde zurück und mag die Vorlage dieses pompejanischen Bildes sein.[3]

Die palaeographische Untersuchung der Inschriften des Athanodoros ließ zunächst sein spätes Datum erkennen und das Jahr 100 v. Chr. rund

---

[1] Die erste eingehende Erörterung des Problems bot Kekules oben genannte Schrift. Dagegen hat sich A. Trendelenburg gewendet: Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des Perg. Altares. Berlin 1884; und gleichzeitig Brunn, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen. V (1884). S. 263 ff. Förster, Verh. der 40. Philologenvers. S. 74 ff. schließt sich Kekule an, doch klingt sein Zeitansatz, nicht wohl vor der Mitte des zweiten Jahrhunderts, weniger bestimmt als der Kekules, »um 100 v. Chr.« Das Mißgeschick, das Richtige unbegreiflich gefunden zu haben, ist Helbig, Führer I². Nr. 156 begegnet.

[2] Annali 1875. S. 273 ff. Tv. O (Mau). Kekule a. a. O. S. 27 ff., da die Literatur Abb. S. 28. Den Zusammenhang mit der Gruppe erweisen schon die zwei Altäre dieses Bildes, deren einer von ihr, der zweite von Vergil herstammt.

[3] Jahrb. VI (1891). S. 185. Abb. 7.

als die Zeit ansetzen, in der die drei Meister des Laokoon gelebt haben könnten. Die eindringenden Untersuchungen Hillers v. Gärtringen über die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften haben für diese Frage das Ergebnis gehabt, daß die lindische Ehreninschrift des Athanodoros um einige Jahrzehnte jünger sein könne als die auf das Jahr 82 datierbare Plutarchosinschrift, und so vorsichtig er sich auch über die Folgen dieses Ergebnisses aussprach, die nachfolgenden Entdeckungen haben ihm glänzend recht gegeben. Wir besitzen nun für Athanodoros die festen Daten seiner Tätigkeit im Jahre 42 und 22/1, die zugleich für seinen Bruder Hagesandros gelten. Mit dieser urkundlichen Festlegung seiner Entstehungszeit tritt an die Forschung die Aufgabe heran, die Laokoongruppe als Werk ihrer Zeit zu erklären, und in diesem Lichte scheinen sich nun auf einmal fast alle die Fragen zu lösen, die die Wissenschaft so eingehend beschäftigt haben. Zunächst haben wir die Sicherheit, daß die Laokoongruppe nicht mit der Beute des Cassius nach Rom gekommen war, da sie erst nach diesem Ereignis, das in das Jahr 43 fällt, entstanden sein kann, und es erhebt sich die Frage, auf welche andere Weise sie dorthin gelangt sein könnte. Die Antwort gibt ihr Thema selbst, sie ist von allem Anbeginn für Rom bestimmt gewesen, vielleicht sogar dort erst entstanden. Die alte Form der Laokoonsage setzt den Tod des Laokoon und seines Sohnes in enge Verbindung mit dem Auszug des Aineas auf den Ida und mit seiner Errettung. Denn der Götterliebling erkennt in dem furchtbaren Ereignis die Andeutung vom nahen Falle Trojas und befolgt den Wink der Gottheit, indem er sich und die Seinigen dem drohenden Unheil entzieht und für die große Aufgabe aufspart, die ihm mit der Gründung Roms, und seinem Sohne Julus mit der Gründung des Julischen Geschlechtes vorherbestimmt ist, dessen Stern damals glänzend aufgegangen war. Damit ist die Tendenz nicht sowohl der Gruppe als der Auftraggeber klar: sie soll Roms Größe dankbar huldigen, indem sie das Ursprungszeugnis der mythisch-heroischen Abstammung, die sie den Hellenen auf das innigste verbindet, monumentalisiert. Die Besteller dieser Gruppe können nur die Rhodier gewesen sein, und aller Wahrscheinlichkeit nach waren sie auf der Basis, von der Plinius die Künstlernamen abschrieb, als solche zu lesen. Mit dieser nun fast selbstverständlichen Annahme löst sich das alte Rätsel des plinianischen »de consilii sententia«. Es war die βουλή der Rhodier, auf deren Beschluß das Werk entstand. So hat schon mancher Forscher diese Formel gedeutet, nannte doch Otto Jahn den Laokoon »ein von Staatswegen in Rhodos bestelltes und öffentlich aufgestelltes Kunstwerk«, und wenn sich auf der Basis des Laokoon die ständige Formel, wie wir sie von Ehrenstatuen her kennen, ψηφισαμένης τῆς βουλῆς, fand, dann hat Plinius geradezu wörtlich übersetzt. Es

mag fraglich sein, ob dort τῶν Ῥοδίων überhaupt beigefügt war. Das ging aus dem griechischen Text und der Heimatsangabe der Künstler genugsam hervor. Jedenfalls lag zu diesem Zusatz für Plinius keine Notwendigkeit vor. Der besondere Anlaß zu dieser Stiftung aber scheint sich aus den damaligen Zeitverhältnissen noch genauer bestimmen zu lassen. Rhodos hatte seine Treue gegen die Römer, der es auch in dem Kolossalbild des Populus Romanus wie in dem Feste der »Romaia« lauten Ausdruck gab, noch in den Stürmen des Bürgerkrieges so gut gewahrt, als es eben ging. Es hielt zu Pompejus, solange dieser die Legitimität repräsentierte. Sobald er geschlagen ward, gingen die Rhodier mit fliegenden Fahnen zu Cäsar über und unterstützten ihn, so kräftig wie sie konnten, im alexandrinischen Kriege. Ihre Treue dauerte auch nach der Ermordung Cäsars fort, und dafür hatten sie durch Cassius' Handstreich schwer zu büßen. Für die siegreichen Triumvirn war das der gebotene Anlaß, der Insel mit großen Wohltaten ihre Haltung zu vergelten, und namentlich Antonius, dem sie für seine ägyptischen Angelegenheiten von Wichtigkeit war, konnte sich in solchen kaum genug tun. Auf welche Seite sich Rhodos im Kampfe zwischen Antonius und Oktavian stellte, darüber fehlt jede Kunde, aber es lag in der ganzen Situation, daß seine Schiffe zu Antonius und Kleopatra gehalten haben müssen. Als nun nach der Schlacht von Aktium die letzte Entscheidung auf ägyptischem Boden fiel, da hatte Antonius bereits verspielt, und als darauf Kleopatra zum Feinde überging, da werden die klugen Rhodier auch nicht mehr gezögert haben, dem Sieger beizustehen. Oktavian wurde als Augustus der Herrscher, der dem Weltreich gebot. Er nahm die Rhodier zu Gnaden auf, obschon er sie nicht so liebevoll behandelt hat wie sein unmittelbarer Nachfolger und ihre auswärtige Macht endgültig vernichtete. Aber wenn sie es nicht bereits früher getan hatten, was doch nicht recht wahrscheinlich ist, dann war der Regierungsantritt des ersten Kaisers das psychologische Moment, das die Rhodier durch eine ihren Traditionen entsprechende Stiftung künstlerisch verherrlichen mußten. Sie ist ihnen auch herrlich geraten: das so ungemessene Lob des Plinius spiegelt noch den überwältigenden Eindruck, den das Werk auf seine Zeitgenossen gemacht hat, wieder. In dem zeitlichen Zusammentreffen der Laokoongruppe mit der Entstehung der modernen Monarchie liegt aber eine viel tiefer ergreifende Symbolik als die, welche ihr die höfisch gesinnten Stifter mitgaben.

Derzeit sind auch Vergil und die Meister des Laokoon zeitlich näher aneinandergerückt, als man früher annehmen konnte, und die Schilderung der Laokoonepisode des Dichters folgt nun fast unmittelbar auf die Aufstellung des plastischen Kunstwerkes in Rom. Damit löst sich das Rätsel der ähnlichen, von allem vorhergehenden scheinbar so abweichenden

Fassung des Mythos auf überraschende Weise. Es hat zwar auch vorher nicht an Stimmen gefehlt, welche Vergils Anlehnung an die Gruppe der rhodischen Meister behauptet haben, doch sind sie damit nicht durchgedrungen.[1] Nun aber wird man doch geneigt sein, dem von Lessing scharf hervorgehobenen Umstande »Vergil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt, die Bildhauer tun dies gleichfalls« Beweiskraft zuzusprechen. Allerdings ist unsere Folgerung ein wenig anders geartet. Die rhodischen Meister folgten der alten, in den Schulen gelehrten epischen Tradition, die ihr Thema mit der Aineassage in unmittelbaren Zusammenhang brachte. Aber sie mußten als Künstler zum Aufbau ihres Werkes den zweiten Sohn des Laokoon mit in dasselbe aufnehmen; sein Schicksal weiter auszudenken, überließen sie den Betrachtern. Und wie es in unseren Tagen diesen ergangen ist, erging es ihnen damals auch. Aus dem Bildwerk heraus schuf Vergil seine Version, die auf einer falschen Interpretation der Gruppe beruhte. Er hat damit auf die römische Wandmalerei weiter gewirkt, und für das Problem der pompejanischen Malerei, das wir früher gestreift haben, ist diese Tatsache nicht unwichtig. Auch die Frage nach dem stilistischen Verhältnis zwischen der Laokoongruppe und der Gigantomachie des pergamenischen Altares erscheint jetzt auf eine feste Grundlage gestellt. Der Zeitraum von rund 130 Jahren, der sich jetzt zwischen beide Monumente stellt, läßt wohl den früher gehegten Gedanken an einen engen Anschluß zurücktreten. Den Versuch, die Abhängigkeit des Laokoon von dem jugendlichen Giganten der Athenaplatte zu erweisen, dürfen wir wohl als mißglückt bezeichnen. Die Ähnlichkeit des Motives ist rein zufälliger Art, und auch der Vergleich des Laokoonkopfes mit dem des Giganten von der Hekateplatte dient nur dazu, den Abstand trefflich zu illustrieren, der zwischen diesen beiden Meisterwerken besteht. Aber die Tatsachen, die sich aus diesem Vergleich ergeben, scheinen verschiedener Deutung fähig. So hat Kekule, dem die Anerkennung gebührt, als erster mit voller Schärfe die Weiterentwicklung der gleichen Elemente, die dort erscheinen, im Laokoon erkannt und dessen relativ späte Entstehung stilistisch dargelegt zu haben, in diesem nicht mehr »denselben Feuerstrom, der die Gigantomachie hervorgebracht hat«, zu entdecken vermocht. Dagegen ist doch auch von einem reaktionären klassizistischen Hauch, der seine Meister zu Vorboten der Pasiteliker stempelt, nicht gar viel zu spüren. Gewiß ist am Laokoon manches einfacher; so sind beispielsweise die Schlangenleiber weit weniger dekorativ ausgestattet, aber wir dürfen nicht vergessen, daß ihnen dieser dekorative Charakter am Fries schon durch ihre

[1] Zuletzt Loewy, »Vergil und die Laokoongruppe«. Serta Harteliana. S. 44 ff.

Verbindung mit den Gigantenkörpern vorgezeichnet ist, und ein dekoratives Element steckt auch in den Köpfen der Giganten, was stilistisch berechtigt im Fries sein mag. Das entscheidende Moment ist jedoch die grundverschiedene Art der Formauffassung. Gewiß ist in der Gigantomachie noch ein großer Zug der Formensprache fühlbar. Am Laokoon dagegen sind alle größeren Flächen verschwunden, überall treten Muskelpartien in der stärksten Anspannung, zu der sie der den Leib durchtobende Schmerz treibt, hervor, »so daß es unmöglich wird, sich von den darunter liegenden festen Teilen des Knochengerüstes genügende Rechenschaft zu geben« (Brunn). Auch Bart und Haupthaar lösen sich in kleine Partien auf, die eine weit lebendigere Behandlung zeigen als die großen Massen dort. Es ist eine vom Geiste der Malerei angehauchte illusionistische Formensprache, die hier herrscht. Nicht die Meisterwerke der Kunst zu Pergamon, sondern die Nike von Samothrake ist es, die stilistisch dem Laokoon am nächsten steht. Beide Werke stehen auf dem höchsten Gipfel der Virtuosität der Marmorbehandlung, den die hellenische Kunst erreicht hat, aber das hat nicht verhindern können, daß sie beide hohe Kunstwerke geworden sind. Der Laokoon hat in fast einsamer Größe den Wechsel der Werturteile verschiedenster Kunstanschauungen siegreich überstanden und überragt. Am größten erscheint er jedoch im Lichte seiner Zeit als ein gewaltiges Denkmal dafür, daß es der hellenischen Kunst auch damals noch nicht an Kraft gebrach, ein mythisches Kunstwerk zu schaffen, zu dem sie den Stoff nicht vorgeformt fand, und dem sie daher frischweg ihr eigenes Gepräge verleihen mußte. Nichts zeigt die ihr innewohnende Lebenskraft deutlicher, als daß es und wie es ihr gelang.

Ein gleich kräftiges Zeugnis für ihre Kraft der Umprägung alter Themen würde vielleicht die Skyllagruppe, zu deren Besprechung wir jetzt schreiten, ablegen, würden wir sie als Ganzes besitzen und nicht zu den mühsamen Versuchen genötigt sein, aus einer Reihe von Fragmenten von Nachbildungen, die deutlich für ihre hohe Wertung sprechen, ein Bild einer der herrlichsten Gruppenkompositionen der antiken Kunst zurückzugewinnen, das doch ein unvollständiges bleiben wird. An Darstellungen der Skylla, deren homerische Schilderung die künstlerische Phantasie fruchtbar anregen mußte, haben wir eine ganze Menge,[1] und auch von namhaften Malern hören wir, die sich diesen dankbaren Stoff nicht entgehen ließen. So hat Androkydes von Kyzikos im vierten Jahrhundert eine Skylla gemalt, der es an Ruhm nicht gebrach; sie bot den Anlaß, dem Meister nachzusagen, daß er ein Feinschmecker in Fischgerichten sein müsse, ein Scherz, der doch nur entstehen konnte, wenn seine Skylla nicht im mythischen Kampf mit

[1] Otto Waser, »Skylla und Charybdis«. Zürich 1894.

den Gefährten des Odysseus beschäftigt, sondern als friedliche Fischfängerin dargestellt war, wie sie auf einem Vasenbild des Meisters Assteas erscheint. Dann hat Nikomachos eine Skylla gemalt, zu der vielleicht auch der von ihm überlieferte Odysseus gehört hat, aber sicher ist das nicht; von der Skylla des Malers Phalerion wissen wir gar nichts weiter. Der Reiz, den die Verbindung eines schönen Frauenleibes mit der wilden Meute, die ihm entwuchs, ausgeübt hat, tritt uns aus allen Darstellungen der Skylla entgegen, aber ein wirklich bedeutendes Kunstwerk zeigt sich bisher nicht; wenn wir sie auch einigemale im Kampfe, wie ihn der Dichter geschildert hat, erblicken, über das Gebiet des Dekorativen reicht keine Darstellung. Für ihre Beliebtheit spricht am deutlichsten, daß die mit einer Iliasstatue gepaarte Statue der Odyssee des Meisters Jason von Athen[1] das Bild des Kampfes der Skylla auf ihrem Panzer trägt. Von einer großen plastischen, aus Bronze geschaffenen Gruppe, die einst im Hippodrom zu Konstantinopel stand und bei Eroberung der Stadt im Jahre 1204 zugrunde ging, haben wir eine Beschreibung bei Niketas Choniates. Sie läßt trotz ihrer sich stark an Homer, dem wohl das Schiff des Odysseus entlehnt ist, anlehnenden Fassung, ein bedeutendes Kunstwerk erschließen, in dem füglich das Original angenommen werden darf, von dem die Marmorkopien, deren Fragmente uns überkommen sind, abstammen mögen. Doch können wir ihr keinen Zug entnehmen, der uns zu deren Zusammenfügung Dienste zu leisten vermöchte. Es sind nicht viele Stücke, aber der Umfang des Gesamtwerkes muß doch selbst dann ein gewaltiger gewesen sein, wenn auch nicht das Halbdutzend von Opfern dargestellt war, das in der homerischen Erzählung von der Skylla dem Schiffe entzogen ward. Wir kennen wie es scheint derzeit nur zwei, einen bärtigen Kopf und eine jugendliche Gestalt. Der erstere ward am frühesten bekannt gemacht, und zwar zunächst als Thersites, in dem Exemplar des Museo Chiaramonti.[2] R. Schöne gab ihm um der Hand willen, die den Kopf faßt, diesen Namen, aber gar bald erkannte derselbe Gelehrte seinen Irrtum und fand das Rechte, indem er als »Fragmente einer statuarischen Gruppe der Skylla« zwei Bruchstücke der Villa Albani und des Museums von Palermo bekannt machte[3] und auf die Wiederholung des »Thersiteskopfes« in dieser Sammlung hinwies, den er nun derselben Gruppe zuschreiben konnte. Die beiden palermitaner Stücke sind im Einzelverkauf (555/6)[4]

[1] Athen. Mitt. XIV (1889). Tf. 5. S. 160 ff. (Treu).

[2] Amelung, Vatikan. Mus. Chiaramonti. Nr. 70. Tf. 38. Helbig, Führer I². Nr. 68. Richard Schöne, Arch. Zeit. 1866. Tf. 208. S. 154 ff.

[3] R. Schöne, Arch. Zeit. 1870. S. 57 ff. Tf. 34 ¹ u. ².

[4] Text von Arndt, das Fragment des Jünglings auch Journ. of hell. studies. XII (1892). S. 52. Abb. 3 (Farnell).

nochmals veröffentlicht worden; das albanische ist in die Sammlung Torlonia übergegangen und da als Milon rekonstruiert, der von einem Löwen zerfleischt wird. Es ist eine genaue Replik des einen palermitaner Stückes, ein Jüngling, der von einem der phantastisch gestalteten Hundeköpfe der Skylla in die rechte Weiche gebissen wird, während sich die spitzen Krallen in seine Brust und sein linkes Bein eingraben; das schmerzverzogene Antlitz ist leider durch Restaurationen verunstaltet. Von den beiden Repliken des bärtigen Kopfes ist die des vatikanischen Museums, die über den Stil des Werkes keinen Zweifel läßt, die bessere. Neben ihm kommen die beiden Berliner Köpfe 559/60, die schon vor Schöne den Thersitesnamen trugen, kaum in Betracht. Ein Fragment in Hannover (Einzelvkf. 1080/81), das von Treu dieser Gruppe zugewiesen wurde, der Kopf eines Jünglings, von einer kräftigen Hand erfaßt, die ihm einen Finger in das Auge bohren will, und die er mit der seinen abzuwehren versucht, kann schon seinem Stile nach kein Teil der Skyllagruppe sein. Aber außer den beiden Odysseusgefährten, deren Repliken wir oben besprochen haben, macht noch ein drittes Fragment, das einer Skylla selbst, den Anspruch, hieher zu gehören. Es ist ein bisher nur wenig beachtetes und seiner Ausführung nach auch nicht sehr beachtenswertes Stück des Museums von Oxford, das erst Michaelis zu verdienter Anerkennung gebracht hat.[1] Erhalten ist nur der Unterteil der auf ihrem Felsenriffe thronenden Skylla. Ihr Leib endigt in einen eingerollten Fischschwanz; aus den überfallenden Blättern, die die Verbindung zwischen ihm und dem menschlichen Oberleib herstellen, springen die Körper der drei Tiere hervor, einer als Hund, der zweite als Panther gebildet, der dritte jetzt unkenntlich. Jedes derselben stürzt sich auf einen nackten, am Boden hingestreckten Jüngling, um ihn zu zerfleischen. Es ist vermutet worden, daß das Oxforder Fragment vom Schmucke eines Brunnens stammt. Dazu paßte es gewiß einst trefflich, aber eine wichtige Frage ist es, ob es zu jener Gruppe paßt, von der die beiden palermitaner Fragmente abstammen. Das sieht nun auf den ersten Anblick als unmöglich aus, denn dort sind die Opfer stehend und werden von den Tieren angefallen, hier liegen sie bereits zum Fraße verurteilt. Und doch ist es leicht zu zeigen, daß einst ein Zusammenhang vorhanden war, der wohl nur durch die Umarbeitung der Skylla zu einem selbständigen kleinen Werke verdeckt erscheint. Vor allem ist die Beschäftigung der Bestien hier nicht am Platz. Ihre Aufgabe ist es, die Opfer zu packen und zu töten, nicht aber gefallene und bereits tote zu fressen.

[1] Anc. marbles in Great Britan Oxford. Nr. 33 abgeb. Farnell, a. a. O. S. 53. Fig. 3 u. 4.

Das Verzehren der Gefährten des Odysseus durch die Skylla ist niemals dargestellt worden. So ist sie der Dämon des männerverschlingenden Meeres; die Vorstellung, als ob ihre Opfer zum Futter ihrer Tiere dienten und ihr nur durch diese Verbindung zugute kämen, erscheint allein hier. Trotzdem werden wir auf die Hinübernahme der drei bereits auf den Fels geschmetterten Gestalten in die originale Gruppe kaum verzichten wollen. Auch in dem Oxforder Fragment wirken noch die Schönheit dieser drei hingestreckten jugendlichen Leiber und ihre edle Linienführung; sie sind auch zu dem Aufbau notwendig, indem sie den Felsen der Skylla von drei Seiten wirksam verkleiden, so daß diese selbst als die Spitze der Gruppe hoch hervorragt. Wenn den drei Bestien, die ihrem Leibe entspringen, eine andere Aufgabe zuzuweisen ist, so können sie nur je eine aufrecht stehende menschliche Gestalt angefallen haben, die mit den bereits Gefallenen gewiß nicht zufällig genau die homerische Zahl der Opfer ergeben. Nun vollzieht sich die Vereinigung der drei Fragmente von selbst. Skylla lagert auf der Spitze des Felsens, den drei Gefährten des Odysseus mit ihren Leibern bedecken, am Fuße desselben sind die drei anderen stehend zu denken, die von dem Ungeheuer bereits erfaßt sind und sich mit dem Aufwand ihrer letzten Kräfte vergebens ihres Lebens zu wehren suchen. Am rechten Ende stand der Jüngling, der uns in dem palermitaner und albanischen Statuenfragment erhalten ist, die Mitte nahm die bärtige Gestalt ein, deren Kopf von der rechten Riesenkralle der Skylla erfaßt und hochgezogen wird, und den wir allein noch im palermitaner wie im chiaramontischen Exemplar besitzen, während die dritte Gestalt vom linken Ende, die wir uns schon der Symmetrie halber jugendlich denken müssen, wie es scheint, spurlos verloren ist. Der kühnen und herrlichen Gruppe, die sich nun in dunkeln Umrissen vor uns erhebt, wird kein Restaurator zum Wiederaufleben verhelfen können, wenn nicht ein glücklicher Zufall einst uns weit mehr von dieser bescheert, als wir derzeit besitzen. Die nachschaffende Phantasie erlahmt ohne solche sichere Stützen, aber auch das verschwommene Bild reicht zu der Erkenntnis aus, daß es kein Werk der Antike gibt, das dem Laokoon so nahe steht wie dieses. Schon die Besprechung der einzelnen Fragmente hat den Forschern stets Anlaß gegeben, den Laokoon zum Vergleich heranzuziehen. Die Ähnlichkeit des bärtigen Kopfes der Skyllagruppe mit dem des Laokoon ist, namentlich im chiaramontischen Exemplar, geradezu schlagend, der Jüngling im Museum zu Palermo hat nur durch die Zutaten des Restaurators etwas von seiner Ähnlichkeit mit dem älteren der Laokoonsöhne eingebüßt, aber die nahe stilistische Verwandtschaft läßt ihn fast als deren dritten erscheinen. Nun nimmt sich aber auch die Gesamtkomposition wie eine geniale Variierung jener Gruppe aus. Die

drei Gestalten sind abermals als Opfer eines Überfalles von eng zusammengehörigen Ungeheuern zu einer Gruppe zusammengeschlossen. Die hier nicht von vornherein gegebene Unterscheidung der Altersstufen in gleicher Anordnung läßt die Priorität der Laokoongruppe vermuten. Aber auch die künstlerische Grundidee ist die gleiche: auch die Odysseusgefährten fallen zur Strafe ihres Vergehens gegen die Gottheit, nur daß sich das Gottesgericht hier in noch schreckensreicherer Weise vollzieht als dort. Es gibt für diesen höchsten Grad der künstlerischen Übereinstimmung zweier großer Kunstwerke keine andere Erklärung als die des gleichen Ursprunges. Nicht nur der gleichen Schule, sondern geradezu der gleichen Werkstatt wie die Laokoongruppe gehört auch die Skyllagruppe an. Ihre Komposition, soviel wir davon erkennen können, war eine starke Steigerung jener. Der Zusammenschluß der drei Gestalten kann hier kaum ein so enger gewesen sein wie dort, wo die Windungen der Schlangen die unlösbare Verbindung doch noch anders herstellten, als es die drei Leiber des einen Ungeheuers hier vermochten. Für dieses Problem muß die Bronze als das natürliche Material gelten, das allein die Möglichkeit bot, dem loseren Zusammenhang der Gestalten Haltbarkeit zu verleihen, und das ist ein wichtiger Grund zugunsten der Annahme, daß die Bronzegruppe im Hippodrom zu Konstantinopel das Original war. Daß ein so gewaltiges Monument einen öffentlichen Charakter und einen besonders kräftigen äußeren Anlaß der Errichtung gehabt haben muß, ist auch dann selbstverständlich, wenn wir nichts von diesem wissen. Im seemächtigen Rhodos mag eine Gruppe, die sich wie ein monumentaler Dank für die glücklich überstandenen Gefahren einer langen Seefahrt ausnimmt, an und für sich nicht unverständlich sein.

Zehntes Kapitel

Die griechische Kunst in Rom

Zur Zeit, da die Laokoongruppe in Rom aufgestellt ward, hatte sich das folgenreichste Ereignis für die gesamte Kunstgeschichte bereits vollzogen. Rom hatte das politische Erbe der Diadochenreiche angetreten und mit dem Beginne seiner Weltherrschaft zugleich auch das strahlende Diadem der hellenischen Kunst erlangt, deren Zentrum es von nun ab bildet. Von da aus hat die hellenische Kultur, vor allem aber die hellenische Kunst die Aufgabe, die ihr einst Alexander der Große zugedacht hatte, in ungeahnter Weise erfüllt. Ihre weltgeschichtliche Mission war mit dem Erlöschen des römischen Reiches nicht zu Ende, ihre geistigen Mächte haben es überlebt, und nicht einer plötzlichen Wiedergeburt, sondern ihrem ununterbrochenen Fortwirken verdanken wir ihren noch immer lebendigen Einfluß auf die Kunst auch unserer Tage. Freilich hat sie für die Weltgeltung den höchsten Preis zahlen müssen, der darin bestand, sich selbst aufzugeben. Losgelöst von dem nationalen Boden, in dem sie so fest wurzelte, hat sie auf dem internationalen sich gründlich umgeformt, so gründlich, daß fast nicht mehr als der Beginn dieses Schauspieles in den Bereich fällt, der unserer Aufgabe gesteckt ist. Aber es ist eine falsche Vorstellung, wenn man meint, sie habe, gealtert und abgelebt, voll vornehmer Traditionen, doch ohne eigene Kraft, das Welterbe angetreten; es war vielmehr eben dieses Ereignis, welches ihrer Weiterentwicklung einen Halt setzte und sie zur Umformung zwang, in der ihre lebendige Kraft schließlich versagte.

Das große Ereignis des Einzuges der hellenischen Kunst in Rom hat eine lange Vorgeschichte, welche eigentlich schon mit der Kolonisation Siziliens und Unteritaliens beginnt, die Italien zuerst in den Bereich der hellenischen Kultur bringt. Aber diese Kolonisation hat mit Campanien ihre nördliche Grenze erreicht, und so mächtig das griechische Städteleben erblüht ist, Italien wurde doch nicht zu Großgriechenland; die politischen Gestaltungen haben ihre Abstammung aus der Heimat nicht ver-

leugnet. Ein starker nationaler Widerstand hat Roms Macht hier nicht entgegengestanden. Als es Italien erobert hatte, da war es mehr Schutz- als Fremdherrschaft, die es ausübte; es war eine friedliche Verschmelzung, die Italien romanisierte, während Rom hellenisiert ward. Aber auch vom Norden drang der Strom hellenischer Kultur nach Latium ein, nicht in so unmittelbarer Gestalt wie vom Süden, sondern durch die Etrusker vermittelt, mit denen Rom in den Tagen seiner frühesten politischen Entwicklung zusammenstieß. Der Import hellenischer Kunstwerke in Etrurien beginnt schon im achten Jahrhundert und erreicht im sechsten seinen Höhepunkt; vor allem ist es die ionische Kunst, die dort einen gewaltigen Einfluß ausgeübt hat. Die ionischen Vasen und Bronzen in den Nekropolen Etruriens, das Schatzhaus der Caeretaner in Delphi sind Zeugen derselben, und die etruskischen Kunstdenkmale lassen den großen Eindruck erkennen, den die angestaunten Meisterwerke aus ionischen Werkstätten auf die etruskischen Künstler gemacht haben, die sich vergebens mühten, ihre Vorbilder zu erreichen. Dieser Epoche entstammt das älteste plastische Denkmal Roms, die kapitolinische Wölfin, das Wahrzeichen seiner Gründungssage. Es kann kaum bezweifelt werden, daß sie das alte, im Jahre 65 v. Chr. vom Blitze getroffene Bronzebild ist, das seit seiner Weihung bis zu diesem Ereignis auf dem Kapitol, dann im zehnten Jahrhundert am lateranischen Palaste stand und im fünfzehnten, mit einem neuen Paar Zwillinge versehen, in der Nähe der alten Stelle wieder aufgestellt wurde. Sie ist jetzt, nachdem sie eine Zeitlang für eine echt etruskische, dann aber auch als Schöpfung des Mittelalters galt, von Petersen mit unzweifelhaftem Rechte als ein ionisches Werk der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts erkannt worden.[1] Auf welche Weise es nach Rom gekommen ist, läßt sich nicht mit wünschenswerter Bestimmtheit aussprechen; am nächsten liegt es wohl, an Massilia zu denken, dessen freundschaftliche Beziehungen zu Rom so enge waren, daß die Diana auf dem Aventin dem Vorbilde der Artemis von Massilia nachgebildet war und das Weihgeschenk Roms für die Eroberung Vejis nach Delphi in dem Schatzhaus dieser Stadt bewahrt wurde. Es haben sich auch noch weitere Spuren ionischer Kunst in Latium nachweisen lassen,[2] die mit zu der etruskischen Kultur gehört zu haben scheinen, die in der Zeit der Könige Rom beherrscht hat. Von der Einwanderung korinthischer Künstler in Etrurien erzählt uns die Legende der Dädalidenschule, deren geschichtlicher Charakter nunmehr außer Zweifel steht; daß auch

[1] Helbig, Führer I². Nr. 638 und Nachtrag. S. 505. Petersen, Röm. Mitt. IX (1894). S. 291. Anm. 2; und »Vom alten Rom«². S. 16 f. Brunn-Bruckmann, Tf. 318.

[2] Vor allem die »Juno Sospita«. Helbig, Führer I. Nr. 314. Furtwängler, Glyptothek zu Nr. 60.

hier rege Handelsbeziehungen bestanden, lehrt uns die ungeheuere Masse korinthischer Vasen in den etruskischen Nekropolen. Erst gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts siegt Athen auch hier über seine Rivalen, es beherrscht von da ab den Markt bis zum Ende der etruskischen Selbständigkeit.

Die ersten hellenischen Künstler, von deren Tätigkeit in Rom wir Kunde haben, sind die Meister Damophilos und Gorgasos, die den vom Diktator A. Posthumus gelobten und von Spurius Cassius 493 geweihten Tempel der Ceres mit Wandbildern und tönernen Akroterien schmückten;[1] die Arbeitsteilung an den Wandgemälden gab ein griechisches Versepaar an. Varro, dem Plinius seine Nachricht verdankt, versichert, vorher sei aller Tempelschmuck etrurisch gewesen. Woher diese Wanderkünstler kamen, wohin sie gingen, wissen wir nicht, wenn sie aber Varro als Erlöser von der etruskischen Kunst feiert, so teilt er die seiner Zeit geläufige Anschauung von dem überragenden Einfluß der etruskischen Kultur, die erst spät der hellenischen zu weichen begann. So läßt auch Quintilian in seiner »Härteskala« die Meister der archaischen Kunst, Kallon und Hegias, den Etruskern nächst verwandt sein, die auch ihm zum Inbegriff des Primitiven geworden sind. Es scheint der römischen Kunstforschung das gleiche Mißgeschick nicht erspart gewesen zu sein, das sich so lange an die Fersen der modernen geheftet hat, die die Schöpfungen der ionischen Kunst einst ausnahmslos für Etruskerwerke gehalten hat. Ausdrücklich überliefert ist freilich, daß das tönerne Bild des kapitolinischen Jupiter, wie die tönerne Quadriga auf dem Dache seines Tempels, in Veji bestellt wurden. Was uns die Ausgrabungen alter Heiligtümer in Latium bisher an Terrakotten gebracht haben, und zwar aus recht alter Zeit, ist jedoch unverkennbar griechisches Fabrikat,[2] und wenn auch in der Steinkonstruktion und manchem architektonischen Detail die römischen Tempelbauten, wie der gesamte Mauerbau etruskischen Einfluß zeigen mögen, so sind auch hier hellenische Elemente nicht zu verkennen. Die Wanderlust, die den Griechen im Blute steckte, hat gewiß schon in sehr früher Zeit Griechen nach Rom geführt, wie ihr Alphabet und ihre Götter dorthin eindrangen. Aber erst die Erwerbung Campaniens in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts brach dem mächtigen Strome hellenischer Kultur den Weg. Es hat ein Jahrhundert gedauert, bis er durch alle Kanäle gedrungen war; in diesem Jahrhundert ist auch ganz Unteritalien und Sizilien dem römischen Reiche einverleibt, und der

[1] Plinius 35. 154 = Ov. Schriftqu. Nr. 616. O. Roßbach in Pauly-Wissowa Realenzkl. unter Damophilos. Nr. 8.

[2] Delbrück, »Das Kapitolium v. Signia, der Apollotempel auf dem Marsfeld in Rom.« S. 7 ff. u. S. 31 f.

erste punische Krieg geführt worden. Da ward zugleich der Grundstein gelegt für die Entstehung der lateinischen Literatur, indem der Tarentiner Livius Andronicus »die Kunst des Übersetzens« erfand, und damit war die künftige Gestaltung der Weltliteratur vorgezeichnet. Rom hat, unter Verzicht auf eine nationale Literatur, die es zu schaffen doch nicht vermochte, die hellenische rezipiert und schickte sich nun an, es mit der hellenischen Kunst ebenso zu machen, zumal hier die römische Unfähigkeit von allem Anfang an noch stärker zutage lag. Plinius nennt uns einen Künstler, Marcus Plautius Lykon,[1] der den Tempel der Juno zu Ardea ausgemalt und dafür auch das Bürgerrecht erhalten hat. Der Meister hat seinen Ruhm in einem lateinischen Epigramme verkündet, das einen chronologischen Anhalt nur insoweit liefert, als der Hexameter erst von Ennius in die lateinische Dichtung eingeführt war; eine allerdings sehr weite untere Grenze zieht der Bundesgenossen-Krieg, nach welchem Ardea kein Bürgerrecht mehr verleihen konnte. Er gehört demnach dem zweiten Jahrhunderte an. Als seine Heimat nennt er Kleinasien. Man konnte also damals lateinisch schreiben und griechisch zeichnen und malen, eine Tatsache, die uns schon um die Mitte des dritten Jahrhunderts in der Künstlerinschrift der ficoronischen Ciste entgegentritt. Woher ihr Meister Novius Plautius stammt, der dieses herrliche Kunstwerk in Rom gearbeitet hat, wissen wir nicht, daß er aber zu seinem lateinischen Namen auf ähnliche Weise gekommen sein wird, wie Markus Plautius, ist dringend zu vermuten, denn ein Grieche war er trotzdem sicherlich. Sein wundervolles Sgraffito steht in engem Anschlusse an die große Manier der unteritalischen Vasenmaler dieser Zeit, und wenn auch Einzelheiten untergeordnetster Art lateinischen Eigentümlichkeiten Rechnung tragen, es gehört doch dem allerersten an, was wir von hellenischer Graphik überhaupt besitzen.

Der Geschmack an Werken der hellenischen Kleinkunst wird dem öffentlichen Kunstbedürfnis wohl vorausgegangen sein. Die Erweckung desselben scheint erst dem delphischen Apollo vorbehalten gewesen zu sein, der während der Samniterkriege, also noch im vierten Jahrhundert, oder doch hart an der Grenze desselben, den Römern den Befehl gab, dem tapfersten und dem weisesten Manne Griechenlands Ehrendenkmäler an passendem Orte zu errichten, und so entstanden auf dem Markte zu Rom die Statuen des Alkibiades und des Pythagoras. Offenbar wurden bei der Deutung dieses Orakelspruches Griechen aus Unteritalien oder Sizilien zu Rate gezogen, und zweifellos waren es griechische Meister, die den Befehl des

[1] 35. 115 = Overbeck, Schriftq. 2378. Hertz, »de Marco Plautio poeta ac pictore commentatio.« Breslauer Universitätsprogramm. 1867. Mommsen, Röm. Gesch. I. S. 941 Anm.

Griechengottes zur Ausführung brachten. Nun aber konnten auch die Bildnisse der um ihr Vaterland verdienten Männer nicht länger fehlen, vor allem nicht die sagenberühmten Gestalten des Horatius Cocles und der Cloelia, der eine Reiterstatue gewidmet war, der drei Sibyllen, der Könige Romulus und Titus Tatius, des Hermodoros, der den Dezemvirn die griechische Gesetzgebung vermittelt haben soll; dann der Sieger in den Kriegen gegen Veji, der Latiner- und Samniterkriege, der von den Fidenaten am Ende des vierten Jahrhunderts ermordeten Gesandten und mancher anderer. Im Jahre 158 war das Forum bereits so überfüllt von Statuen, daß ein zensorisches Edikt die Entfernung aller nicht durch Volks- oder Senatsbeschlüsse errichteten anordnete.[1] Damals war allerdings die Hochflut solcher Ehrungen, in denen der griechische Einfluß und wohl auch die griechische Ausführung unverkennbar ist, bereits sehr gestiegen. Bald aber fanden hellenische Kunstwerke, mit Umgehung der Besteller, selbst ihren Weg nach Rom. Die Periode der Plünderung griechischer Städte brachte sie im Triumphzuge dahin,[2] aber welchem Sieger auch immer diese Ehre feierlich zugesprochen ward, sie hatte ihren rechten Sinn doch für den größten aller, die hellenische Kunst. Das erste dieser großen Ereignisse war die Eroberung von Syrakus im Jahre 212 durch Marcellus. Das ungeheure Aufsehen, das die von dort mitgebrachte Masse der Kunstwerke machte, die zum erstenmal ein überraschendes Bild von der alten Herrlichkeit der griechischen Kunst bot, klingt noch im Bericht des Livius nach. Aber schon drei Jahre später fiel Tarent, und wenn sich auch der Sieger Fabius Maximus mit dem Herakles des Lysippos begnügt und im übrigen den Tarentinern ihre erzürnten Götter gelassen haben soll: der Weg war einmal beschritten, und die Klagen der Beraubten, die anfangs, wie die der Capuaner, die im Jahre vorher geplündert worden waren, noch irgend eine Wirkung hatten, fanden bald nur taube Ohren und keine Pontifices mehr, die sich dafür einsetzten. Das hatten sie schon (187) vergeblich versucht, als Fulvius Nobilior Ambrakia eroberte und die vom König Pyrrhos in seiner Residenz aufgehäuften Kunstschätze, von denen Livius 38. 9 u. 39. 51 erzählt, heimbrachte, bis auf ein paar in die Wand eingelassene Tontafeln, deren Wert als Bilder des Zeuxis er wohl nicht erkannt haben wird. Dann brachten die makedonischen Kriege Kunstschätze in Hülle und Fülle. L. Quinctius Flamininus, der den Hellenen die Freiheit verkündete, hatte während seines Feldzuges in Euboia in dem von ihm eroberten Eretria eine Menge von Gemälden und Statuen »alter Kunst« erlangt, und

[1] Plinius 34. 22—30.

[2] Urlichs, Griechische Statuen im republikanischen Rom. 13. Progr. des Wagnerschen Kunstinstitutes Würzburg 1880.

auch sein Bruder brachte für den Triumph reiches entsprechendes Material. Die endgültige Besiegung des Perseus durch Ämilius Paulus brachte die Schätze von Amphipolis. In dem Triumphzug fuhren 250 Wagen voll von Gemälden und Statuen, und darunter so manche Kolosse; aber nicht nur in der Zahl übertraf er alles bisher dagewesene, auch die Qualität ward überaus gepriesen. Befand sich doch ein Phidias darunter und gar eine Athene des Meisters, die vor dem Tempel der Fortuna huiusce diei aufgestellt wurde. Ihr konnte dann Catulus, der mit Marius die Kornther besiegte, noch zwei solche Statuen an die Seite stellen, die er, woher wissen wir leider nicht, erlangt hatte. Als Cäcilius Metellus die schwach auflodernde Empörung des »falschen Philipp«, der sich für den Sohn des Perseus ausgab, gebändigt und Makedonien zur Provinz gemacht hatte, da brachte sein Triumph aus Dion die lysippische Reitergruppe, das umfangreiche Weihgeschenk Alexanders des Großen für die Schlacht am Granikos. Unmittelbar darauf fiel die Eroberung und Plünderung Korinths durch Mummius. Die Beute an Kunstschätzen war diesmal die allerreichste, es hatten zu derselben auch andere Hellenenstädte, besonders Thespiae, beisteuern müssen. Nicht alles blieb in Rom. Mummius ahmte das Beispiel des Aemilius Paulus nach, der von seinem Überfluß auch einiges in italische Städte schenkte; diesmal wurden sogar die Provinzen mit bedacht, aber die erlesensten Stücke kamen auf nicht ganz ehrliche Weise zu einem besonderen Standort. Sein Freund Licinius Lucullus hatte aus der Siegesbeute, die er 151 im spanischen Feldzuge heimbrachte, der Felicitas einen Tempel gebaut und ihn mit einer Halle geschmückt. Zur würdigen Ausstattung lieh er sich von Mummius eine Reihe von Statuen, die gewiß mit großer Sachkenntnis ausgesucht wurden. Als nun die Weihung vollzogen ward, da wurden wie aus Versehen diese Schätze mitgeweiht; der gläubige Mummius mußte sie der Glücksgöttin lassen, und so entstand das erste der römischen Museen. In dieser Zeit gab einer der vornehmsten römischen Großen, Qu. Metellus Macedonicus, das erste Beispiel, sich nicht mit der Erbeutung hellenischer Kunstwerke zum Schmucke der alten oder neu errichteter Heiligtümer zu begnügen, sondern hellenische Künstler in seinem Dienste nach Rom zu ziehen. Gewiß haben auch früher griechische Architekten an den Tempeln, die zur Feier römischer Siege errichtet wurden, gearbeitet, aber ausgeschmückt wurden sie auch nur mit Beutestücken, und hier ward zum erstenmal Marmor als Baumaterial angewendet. Metellus hat durch Hermodoros aus Salamis, also einen attischen Meister, dem Jupiter wie der Juno am Marsfelde Tempel erbauen lassen und sie mit einer großen Säulenhalle umgeben, die dann von Augustus zu Ehren seiner Schwester Octavia erweitert und umgebaut wurde, so daß aus dem Porticus Metelli, der zur Zeit Ciceros ein

großes Museum geworden war, nun der Porticus der Octavia ward. Metellus hatte die ersten Bildhauer Athens, die Söhne und den Enkel des Polykles, berufen, von deren römischen Arbeiten wir bereits gesprochen haben. Sein Beispiel hat D. Brutus Callaicus nachgeahmt, der nach seinem Siege in Spanien, mehr als ein Jahrzehnt später, von dem gleichen Meister einen Tempel des Mars, und zwar auch auf dem Marsfelde, erbauen und wahrscheinlich ebenfalls mit einer Säulenhalle versehen ließ. Dort hat er wohl zum erstenmal in Rom Werke des Skopas aufgestellt, den Marmorkoloß des Ares und dessen berühmte Aphrodite. Wie er zu diesen Kunstschätzen kam, ist nicht aufgeklärt, aus Spanien stammten sie sicher nicht. Gewiß hat die pergamenische Erbschaft auch in dieser Richtung Ertrag gebracht, aber noch immer lieferte der Krieg neue Schätze. Sulla hat die Heiligtümer von Delphi, Olympia und Epidauros geplündert und auch von Athen manches weggeführt; ist doch ein Schiff, das er mit Kunstschätzen beladen hatte, beim Vorgebirge Malea untergegangen. Und ehe das Kaiserreich und der Friede in die alte Welt einzog, erfolgte noch die Plünderung von Rhodos durch Cassius. Indessen war schon lange der kriegerische Weg nicht mehr der einzige, auf dem Rom mit Werken der hellenischen Kunst versorgt wurde. Seit römische Granden in hervorragender, offizieller Stellung in Griechenland, Sizilien und Kleinasien tätig waren, entwickelte sich auch ein friedlicher Handel, der Kauf, Geschenke und Darlehen in sich schloß. Dabei bedurfte es der Vermittler, und nun entwickelte sich auch eine Kunstkennerschaft und Kunstliebhaberei, die schließlich in Rom zu einem schwunghaften Kunsthandel führte. Auch hierin wird man an die Traditionen gemahnt, die von den Höfen der Diadochenfürsten stammten, wo das Bestreben nach Anlage von großen Kunstsammlungen die Preise der Kunstwerke in die Höhe trieb; aber die neuen Herren der Welt hatten es doch bequemer und billiger. Die hellenischen Provinzen des römischen Reiches waren durch Kriege und innere Kämpfe tief herabgekommen, und der glanzvolle Schmuck, den sie als Erbstücke ihrer Vergangenheit trugen, paßte gar schlecht zu ihrem defekten Staatskleide. Das ruhige Gefühl der Sicherheit dieses Besitzes war längst dahin. Das deutlichste Zeichen dafür, daß die Erkenntnis, man werde sich doch über kurz oder lang von demselben trennen müssen, um sich griff, ist eine Art von Fideikommißerklärung einzelner hervorragender Kunstwerke in den verschiedensten Städten, von denen um keinen Preis sich trennen zu wollen, man sich den Anschein gab. Die Römer begannen auf den großen Kunstausstellungen als Kauflustige zu erscheinen, wie es von Lucullus bezeugt ist, der seinen offiziellen Aufenthalt in Athen dazu benutzte. Für seinen echten Kunstsinn zeugt es, daß er sich einen künstlerischen Beirat ersten Ranges, den Meister Arkesilaos, zu verschaffen wußte, über den wir

bereits früher gesprochen haben, und mancher vornehme Mann, wie Appius Claudius, mochte damals auf seinen Reisen, die er zu diesem Zwecke unternahm, Bilder und Statuen, wie Werke der Toreutik und Kleinkunst, erwerben. In ganz anderer Art kaufte und erwarb Verres seine Kunstschätze, aber auch er hatte seine kundigen Berater und findige Agenten, die zwar seinen Ruf als Erpresser nicht verbesserten, doch ihn immerhin als Kenner erscheinen ließen. Er ist durch seinen Prozeß nur das Schulbeispiel geworden, der Schein, als ob er der einzige in seiner Art gewesen sei, ist jedoch längst dahin. Eine äußerlich den Anstand wahrende Art, die Geldgeschäfte der römischen Ritter, haben in gleichem Sinne gewirkt. Der intime Freund Ciceros, der edle Atticus, trieb durch seine wucherischen Darlehen Sikyon in den Konkurs, und so mußte es seine reiche Staatsgalerie, aus der freilich so manches Stück früher den Weg an die Diadochenhöfe gefunden hatte, versteigern lassen. Die Triumphzüge waren indessen nicht das einzige Mittel der Schaustellung von Kunstwerken zu Rom. Mit den vom Ende des zweiten Jahrhunderts an immer glanzvoller sich gestaltenden Spielen, die die Aedilen zu veranstalten hatten, hatte sich die Sitte herausgebildet, das Forum in eine große Kunstausstellung zu verwandeln, eine Tatsache, die wie keine andere lehrt, daß die Erkenntnis, die Kunst sei eine Macht, die die ganze Nation nicht länger entbehren dürfe, bereits durchgedrungen war. Selbstverständlich bedurfte es zu diesem Zwecke guter Beziehungen zu ehemaligen oder derzeitigen Machthabern in den hellenischen Provinzen, da der eigene Besitz einer Kunstsammlung dafür nicht genügen konnte. Man entlieh von Freunden, die wie Verres oder auf ehrlichere Weise in den Besitz von großen Kunstschätzen gekommen waren, oder appellierte an auswärtige Machthaber oder Gastfreunde. Daß man das Entlehnte nicht immer getreulich zurückgab, darin war schon der ältere Lucullus gegen Mummius mit gutem Beispiel vorangegangen. Die glänzendste dieser öffentlichen Ausstellungen brachte die Aedilität des Cäsar, der über den bisherigen Rahmen hinausgriff und auch das Kapitol in den Schauplatz seiner prachtvollen Ausstellung einbezog. Ein typisches Beispiel des künstlerischen Beraters vornehmer Herrschaften bildet das Schicksal des von Antonius aus Athen nach Alexandrien mitgeführten Bildhauers und Toreuten Euander,[1] der dann als Sklave nach Rom kam, von M. Aemilius Avianus freigelassen, sich dort als Künstler und Restaurator einen Namen machte und sich am Kunsthandel lebhaft beteiligte, wie wir aus Ciceros Briefen, der seine Dienste in dieser Richtung in Anspruch nahm, erfahren. Aber es gelangte doch auch manches auf den Kunstmarkt in Rom, das allen Kennern fremd war.

[1] Overbeck, Schriftqu. Nr. 2227/8.

Die römischen Kolonisten, die auf den Trümmern Korinths und Capuas ihre Felder pflügten, haben die ersten Ausgrabungen gemacht.[1] Damals kamen zuerst Vasenscherben und andere Gräberfunde in den Handel, die zunächst als Kuriositäten Preise erzielten; aber trotz der großen Überraschung, die sie bereiteten, scheint dieser Artikel doch bald außer Kurs gekommen zu sein. Das Zusammenfließen solcher Mengen von Kunstwerken an einem Ort mußte das Bedürfnis nach einer gründlichen Bildung auf diesem Gebiete in weiten Kreisen wachrufen. Der Sammler konnte sich damit begnügen, einen fachkundigen Berater selbst zu den Auktionen mitzubringen, wo Kunstwerke versteigert wurden, und wir wollen annehmen, daß die großen Käufer, wie Hortensius und Lucullus, solche an der Hand hatten. Natürlich war auch auf diesem Wege Kennerschaft zu erwerben, aber schließlich gab es doch bereits eine kunstgeschichtliche Literatur in griechischer Sprache, und diese wie die übrige wissenschaftliche Forschung des hellenischen Geistes nutzbar zu machen, ward ein immer dringender werdendes Gebot der Zeit. Der erste Römer, der an diese Aufgabe herantrat, war Marcus Terentius Varro, der ältere Zeitgenosse Ciceros und Cäsars, der große Philologe und Polyhistor, dessen reiche schriftstellerische Tätigkeit im römisch nationalen Sinn auch die bildende Kunst in den Kreis der Disziplinen einbezog, deren Kenntnis die feine Bildung hervorbrachte. Leider ist uns auch von dieser Seite seiner schriftstellerischen Tätigkeit nichts erhalten. Nur als Quelle ersten Ranges[2] hat sich bei Plinius in dem Wuste dieses albernen Geschreibsels über die alte Kunst manches wertvolle Fragment gerettet. Varro war auch darin des Plinius Vorbild, daß er in systematischem Zusammenhang eine Darstellung derselben gab, aber er stieg zu den originalen Quellen herab und suchte aus ihnen mit praktischem Sinne das, was er für wissenswert hielt, zu lernen und zu lehren. Dabei fehlte es ihm selbst nicht an persönlichem Interesse für Kunst und an persönlichem Zusammenhang mit Künstlern. Er hat vielleicht keine große Kunstsammlung besessen wie sein Freund Asinius Pollio, dessen große Galerie, deren Hauptstück das Original des »Toro farnese« bildete, der öffentlichen Benutzung freistand, und der ihm die Ehre erwies, unter den Gelehrtenporträts der von ihm gestifteten ersten öffentlichen Bibliothek sein Bildnis als der einzigen zeitgenössischen Berühmtheit neben denen der Vergangenheit aufzustellen. Aber in seinem Besitze war doch die Eroten-Löwingruppe des Arkesilaos, und es ist kaum anzunehmen, daß dieses

[1] Strabo, VIII. S. 381 f. und Sueton, Jul. Cäs. 87. Darüber Otto Jahn, Einleitung zum Münchner Vasenkatalog. S. XXIV u. LX.

[2] Kalkmann, Die Quellen der Kunstgesch. des Plinius. S. 86 ff.

Hauptstück zugleich das einzige Kunstwerk war, das er sein eigen nannte. Ein anderes desselben Meisters befand sich in der Galerie des Pollio, und auch aus dem besonderen Lobe, mit dem Varro dieses zeitgenössischen, in Rom im Hause des Lucullus lebenden Künstlers gedenkt, lassen sich unschwer persönliche Beziehungen erschließen. Solche muß er nach den Notizen persönlicher Färbung, die Plinius aus Varro geschöpft hat, auch zu Pasiteles, dem Künstler und Kunstschriftsteller, der damals gleichfalls in Rom lebte und wirkte, gehabt haben.

Pasiteles war es, der in dem römischen Kunstleben dieser Zeit die bedeutsamste Rolle gespielt hat.[1] Seine Heimat lag auf italischem Boden in Großgriechenland; er selbst hat das römische Staatsbürgerrecht erlangt und in Rom eine reiche Tätigkeit in Monumental- wie Kleinplastik, als gefeierter Lehrer und als Schriftsteller eröffnet. In dieser Vielseitigkeit ist jedoch deutlich ein einheitlicher Grundgedanke fühlbar, auf den ihn schon seine Abkunft hinwies: das Bestreben, die griechische Kunst nach Rom zu verpflanzen und den Römern zu vermitteln. Dieser Gedanke spricht am klarsten aus seiner schriftstellerischen Tätigkeit, doch ist sein großes Werk in fünf Büchern, »Über die berühmten Bildwerke der ganzen Welt«, ebenfalls verloren gegangen. Es hat gleichfalls Plinius als Quelle gedient, manche kostbare Nachricht daraus erscheint bei diesem eingeschmolzen. Seinem Titel nach muß dieses Werk einen etwas periegetischen Charakter gehabt haben, es scheint eine Art Quintessenz der gesamten periegetischen Literatur geboten zu haben. Um eine solche geben zu können, war eine Kenntnis der großen »Museen« von Griechenland und Kleinasien notwendig, und wir müssen vermuten, Pasiteles sei ziemlich weit in der Welt, deren Kunstwerke er beschreibt, herumgekommen. Er hat wahrscheinlich seine Studien nicht in der Heimat gemacht. Aber wie dem immer sei, die Heranziehung der reichen literarischen Hilfsmittel erscheint doch selbstverständlich, und die Belesenheit des gelehrten Künstlers wird selbst aus dem wenigen, was wir von ihm wissen, deutlich erkennbar. Ein solches Werk war ein Bedürfnis für die vielen gebildeten Römer, die zu ihrer weiteren Ausbildung Reisen unternahmen. Da konnte man doch im vorhinein sich zurechtlegen, was man sehen müsse, und darnach seinen Reiseplan einrichten. Doch war es kaum auf den einen Zweck zugeschnitten. Eine Zusammenfassung des Besten, was die hellenische Kunst geleistet hat, von so berufener Seite mußte auf die Bildung des Geschmackes und des Kunsturteiles von entscheidendem Einfluß sein, und wenn auch die Auswahl eine sehr vielseitige war, völlig frei von subjektivem Empfinden kann sie als die eines Künstlers nicht gewesen sein·

[1] Overbeck, Schriftqu. Nr. 2261—65.

Aber die folgenreichste und kaum unbeabsichtigte Wirkung dieses Werkes war eine eminent praktische. Es hat die literarische Einleitung zu dem nun in ungeahnter Fülle aufsprießenden Kopistentume geboten. Von dem ungeheuren Reichtum an Kunstschätzen, die ihren direkten Weg nach Rom fanden, ist der weitaus größte Teil in Privatbesitz, und zwar als Schmuck der Villen, übergegangen, wie sich das in den Tagen der Renaissance und in späterer Zeit wiederholt hat. Die glücklichen Besitzer waren auf ihre Kunstschätze stolz, und gewiß waren manche eifrig bemüht, sie zu mehren. Nun war die Gesamtausgabe des Besten erschienen. Da mußte der systematische Geist der Römer merken, daß in solche Sammlungen kein System hineinzubringen möglich war, daß man aber anderseits auch vom Besten für sich haben konnte, und noch dazu zu billigen Preisen, wenn man es sich in einer zuverlässigen Werkstatt kopieren ließ. Daß Meister Pasiteles eine solche besaß, hat uns »die Figur des Stephanos« in Villa Albani durch ihre Inschrift verraten. So war dieses Buch, das sich an das römische Kunstpublikum wendete, auch von einem großen praktischen Erfolg. Man konnte alles darin verzeichnet finden, was man in Kopien zu erwerben wünschen konnte. Da gar manchem Werk seine Ruhmestitel, sei es in Form eines Motivnamens, der dessen Berühmtheit erwies, sei es durch Anfügung von Epigrammen, in denen es gefeiert wurde, beigegeben waren, so fehlte es nicht an Fingerzeigen für die Auswahl. Damit begann eine Kunstindustrie, der wir die große Masse dessen, was unsre Museen füllt, danken. Sie hat wohl auch in ihren Tagen segensreich gewirkt, indem sie die großen Leistungen der Vorzeit den lebenden Geschlechtern in vielfacher Gestalt vor Augen führte, aber zugleich ist sie zum Verhängnis der lebendigen Kunst geworden, die von dem Aufmarsch ihrer eigenen Vergangenheit zurückgedrängt wird. In seinem rechten Lichte erscheint dies Ereignis, wenn wir sehen, daß Pasiteles der Zeitgenosse von ganz hervorragend bedeutenden schaffenden Künstlern gewesen, und nicht, wie man bisher annahm, erst nach dem Erlöschen der hellenischen Kunst aufgetreten ist. Von den auf dem gleichen römischen Schauplatz erscheinenden mag wohl Apollonios, der Meister des goldelfenbeinernen kapitolinischen Jupiterbildes, älter gewesen sein, aber Arkesilaos und Timomachos waren es nicht; die Meister des Laokoon, von denen Athanodoros eine weitere Tätigkeit in Italien nach den erhaltenen Inschriftbasen ausgeübt haben wird, gehören der folgenden Generation an und sind demnach ungefähre Zeitgenossen seines Schülers Stephanos; schärfere Gegensätze der Kunstrichtung sind wohl undenkbar. Pasiteles war als Italiker trotz seines Hellenentums besonders befähigt, seinen Landsleuten und Mitbürgern das zu bringen, was ihrem nationalen Geschmacke am besten entsprach, und nun entwickelte sich eine Richtung, die das Heil der Kunst in der

Vergangenheit suchte und diese zum römisch-nationalen Besitztum zu machen strebte. Dabei starb das Vertrauen in die Gegenwart ab. Allerdings waren durch die römische Herrschaft die Lebensbedingungen der Kunst so gründlich umgestaltet, daß ein solcher Verzicht begreiflich und gar bald berechtigt erscheinen mußte.

Was wir von den eigenen künstlerischen Schöpfungen des Meisters hören, ist nicht viel, aber das große Ansehen, in dem er bei seinen Zeitgenossen stand, leuchtet aus den Nachrichten klar hervor. Er hat die elfenbeinerne Jupiterstatue in dem Tempel des Metellus am Marsfelde geschaffen; freilich nicht die mit dem Baue gleichzeitige, denn die war von den Söhnen des Timarchides und aus Marmor. Dies kostbare Werk wird durch die Enkelin des Macedonicus, die den Tempel neu herrichten ließ, veranlaßt sein. Ebenso war in dem Porticus der Octavia, dem damaligen Porticus des Metellus, in nächster Nähe neben den Werken der Mitglieder der Familie des Polykles eine Reihe von Werken des Pasiteles aufgestellt, von denen wir nichts weiter hören. An diese seine Tätigkeit auf dem Marsfelde knüpft eine bezeichnende Künstleranekdote an. Dort waren die Docks für die Kriegsschiffe. Als da einmal eine Sendung wilder Tiere aus Afrika, vermutlich für die Spiele zur Eröffnung des Theaters des Pompejus im Jahre 55 bestimmt, ankam, eilte der Künstler zu einem Käfig, um einen Löwen nach der Natur zu modellieren; da brach aus einem benachbarten ein Pantherweibchen aus, das dem Fleiß des Meisters ein tragisches Ende bereitet hätte, wenn es nicht noch geglückt wäre, ihn in Sicherheit zu bringen. Wir haben gar keinen Grund, diese Geschichte in Zweifel zu ziehen, die auf zeitgenössische Mitteilung zurückgeht und sich ziemlich sicher auf das Jahr 55 datieren läßt, doch bietet sie auch ein kunstgeschichtliches Interesse durch das Löwenbildnis, von dem wir vermuten möchten, der Meister habe es für seine toreutischen Arbeiten gebraucht. Es muß ein vielbewundertes Tierstück gewesen sein. Sein Zeitgenosse Arkesilaos hat gleichfalls ein solches gefertigt. Freilich, seine Löwin war durch die Reiterkunststücke der Eroten in eine ideale Sphäre gehoben; aber mochte es bei Pasiteles ähnlich oder anders sein, jedenfalls zeigt schon diese thematische Übereinstimmung, daß die Zeit des Tierstückes gekommen war. Gewiß hat es die hellenische Kunst zu keiner Zeit verschmäht, an Darstellungen von Tieren ihre volle Meisterschaft zu zeigen. Nur hat sie bis dahin wohl niemals ein Tier um seiner selbst willen dargestellt, auch dann nicht, wenn es allein das Objekt des bildenden Künstlers gewesen ist. Weder Myrons Kuh, noch das Dutzend thessalischer Rinder des Phradmon, noch die Löwengarde am Maussoleum sind Tierstücke in diesem Sinne gewesen, sondern Tierbilder zu bestimmtem Zweck. Nun aber beginnt das künstlerische Interesse am Tier eine neue

Blüte zu treiben. Pasiteles scheint an dieser Neuschöpfung, deren glänzendste monumentale Vertretung die noch zu besprechenden berühmten Reliefs vom Palazzo Grimani sind, hervorragend beteiligt gewesen zu sein. Pasiteles hat auch darin im Wetteifer mit seinem Zeitgenossen Arkesilaos hervorragende toreutische Arbeiten geschaffen, von denen uns die Darstellung eines Silbergefäßes, ganz besonders ihres römisch-realistischen Inhaltes wegen, interessiert. Cicero berichtet, Pasiteles habe das berühmte Wunderzeichen, das die künftige Größe des Schauspielers Roscius voraus verkündete, und das auch der Dichter Archias in Versen gefeiert hat, in Silber getrieben. Roscius war als Kind in der Wiege im Schlafe von einer Schlange umstrickt worden. Das mochte sich wie ein friedliches Gegenstück zu dem schlangenwürgenden Herakleskind, das wir noch in einer Schale des Hildesheimer Silberfundes besitzen, ausgenommen haben. Der Tod des Roscius fällt in das Jahr 62, demnach wird der Meister schon vorher in hohem Ansehen gestanden haben.

Von Pasiteles ist uns über Plinius von Varro noch ein Ausspruch überliefert: er erklärte die Tonplastik für die Mutter der Toreutik wie der Stein- und Erzbildnerei; er, der in all diesen Künsten das Höchste geleistet habe, habe niemals ohne Tonmodell gearbeitet. Das mag ein Zitat aus seinem Werke sein; im übrigen bietet weder der Ausspruch noch die berichtete Tatsache etwas, was für ein anderes Publikum als das des damaligen Rom von Interesse wäre. Indessen, mag für den Meister selbst diese Tatsache zutreffend gewesen sein, für seinen Schüler Stephanos war sie es gewiß nicht. Dessen Inschrift mit der Bezeichnung als Schüler des berühmten Mannes trägt die Stütze einer Jünglingsfigur in Villa Albani. Sie hat sich als eine Kopie einer alten Siegerstatue erwiesen, die wir auf ein überliefertes Werk des Meisters Pythagoras zurückzuführen versucht haben,[1] und ist lange nicht die beste der uns erhaltenen Repliken. Die Erkenntnis, daß wir es hier keineswegs mit einer originalen Leistung des signierenden Bildhauers zu tun haben, läßt zunächst zwei Folgerungen als möglich erscheinen. Entweder stellte Pasiteles seinen Schülern die Aufgabe, alte Meisterwerke zu kopieren, als eine pädagogische Übung, oder er ließ in seiner Werkstätte von mehr oder minder tüchtigen Kräften solche Kopien gewerbsmäßig herstellen und gehört somit zu den Begründern eines überaus lohnenden und aufblühenden Industriezweiges, dem wir die heutige geschmähte, aber äußerst ergebnisreiche »Kopial-Archäologie« verdanken. Gegen die erste Lösungsmöglichkeit sprechen gewichtige Gründe. Zu diesem Zwecke würde sich der Meister, dem das Modellieren alles galt, damit begnügt haben. Die Ausführung in Stein wäre dann überflüssig

[1] Bd. I. S. 383 ff.

gewesen; anderseits ist es klar, daß Stephanos seine Figur nicht nach einem Modell, sondern nach einem Abguß gemacht hat. Damit besteht nun die zweite Möglichkeit zu Recht, und es ist uns nur angenehm, aus anderen Nachrichten zu erfahren, daß es der in der Kopistenwerkstatt des Meisters arbeitende Schüler doch noch zu dem Ruhme eines selbständigen Künstlers gebracht hat. Plinius erwähnt unter der Auswahl von besonderen Stücken aus der Sammlung des Asinius Pollio die »Appiaden« des Stephanos.[1] Was waren diese »Appiaden?« Wir erfahren von einem auf dem Forum Cäsars vor dem Tempel der Venus Genitrix errichteten Springbrunnen, an dem Nymphen als Brunnenfiguren angebracht waren, die, aus welchem Grunde wissen wir nicht, diesen Namen trugen. Nun muß dieser Brunnen mit Cäsars Ausstattung seines Forums zusammenhängen; da wir aber keinen Grund haben, anzunehmen, er sei ein altes Meisterwerk gewesen, sondern von der Prachtliebe und dem Kunstsinn dieses Gewaltigen genug wissen, um auch hier an eine glänzende Neuschöpfung denken zu müssen, so läßt die Wiederkehr dieser Nymphen in der zeitgenössischen Sammlung des Asinius Pollio kaum eine andere Auslegung zu als die, er habe auch von dem gleichen Meister dieses Werk für seine Sammlung nachbestellt. Dann muß es ein hervorragendes Kunstwerk gewesen sein, denn Pollio gehörte doch zu den feinsten Kennern, und es scheint, daß wir einen monumentalen Nachklang davon besitzen. Schon Ennio Quirino Visconti, dem die rechte Deutung des Namens verdankt wird, hat versucht, eine dieser Appiaden in dem bekannten Typus der eine Muschel vor dem Schoß haltenden Nymphe zu erkennen,[2] doch entspricht dieser für einen Auslaufbrunnen geschaffene Quellnymphentypus kaum den künstlerischen Anforderungen, die an ein so berühmtes Werk zu stellen sind. Dagegen hat ein von der modernen Kunstforschung wenig beachtetes und trotzdem hervorragendes Werk zum mindesten den Anspruch, hier ernstlich in Betracht gezogen zu werden. Es ist die Gruppe dreier nackter Nymphen, die mit erhobenen Armen ein Gefäß stützen, dem der Stamm einer stilisierten Wasserpflanze als Untersatz dient. Sie befindet sich im Louvre und stammt aus der alten Sammlung Borghese.[3] Leider ist die Erhaltung des Werkes keine gute, alle drei Frauenköpfe sind vom Ergänzer hinzugefügt; aber trotz aller Eingriffe, zu denen sich dieser genötigt sah, hat die geschlossene Komposition keine wesentliche Abweichung gestattet. Vor allem ist über die Funktion der Gruppe kein Zweifel möglich. Sie wird erst verständlich durch den in

[1] 36. 38 Overbeck, Schriftqu. Nr. 2266. Die Literatur über die Appiaden, Wernicke in Pauly-Wissowas Realenzkl. unter Appias. Nr. 2.

[2] Mus. Pio Clementino I zu Tf. 35.

[3] Cat. sommaire. Nr. 233. Fröhner, Notice Nr. 453. Clarac 164. 3R.

die Höhe schießenden Wasserstrahl. Das Motiv des Springbrunnens hat hier eine künstlerische Lösung gefunden, die durch ihre Einfachheit überrascht, aber zugleich von einer Schönheit ist, die diesem Monumente einen hohen Rang zuweist; es gehört zu dem Besten, was jemals in dieser Art geschaffen ward. Die drei nackten Frauenleiber, die dem Beschauer die Rückseite zuwenden, was ihre Beschäftigung erfordert, und ihm nur ein Stück ihres verloren gegangenen Kopfes in koketter Wendung zeigen, bilden durch ihren engen Zusammenschluß einen wundervollen Dreiklang, der in uns die Erinnerung an eine ähnliche Komposition wachruft: die Gruppe der drei Grazien, die offenbar eine Schöpfung der gleichen Zeit ist. Dieses weit bekanntere Werk kann, so oft es in plastischen Wiederholungen erhalten ist, seinen malerischen Ursprung nicht verleugnen, und Raffaels Interesse an demselben ist hierfür scharf bezeichnend. Unsere Gruppe dagegen ist eine echt plastische Schöpfung; das tätige Leben, das sie durchzieht, wirkt dem graziösen Posieren jener gegenüber mit unmittelbarer Frische. Dennoch bleibt der Graziencharakter dieser drei Nymphen unverkennbar. Sie stehen zierlich fast auf den Fußspitzen und recken ihre biegsamen Leiber mit den weit ausgestreckten Armen hoch, so daß die Schönheit derselben zur vollen Geltung kommt und sich zugleich ein Zug der Umrißlinien von geradezu raffinierter Eleganz entfaltet. Und doch fehlt dem Werke derzeit die letzte und allerfeinste Vollendung. Diese gaben die herunterstürzenden Wasser, die die Leiber überrieselten und ihre Reize glitzernd vervielfältigten. Wenn wir nun in diesem reizvollsten Werke des antiken Rokoko die Appiaden des Stephanos wieder erkennen möchten, so bewegt uns dazu außer dem Motiv und seiner Schönheit noch der Umstand, daß es seinem Stile nach nicht mehr in die Diadochenzeit hineingehören kann und auch kaum viel später anzusetzen sein dürfte, als in die Zeit Cäsars. Es ist recht schade, daß sich die Richtigkeit unserer Zuteilung der borghesischen Nymphengruppe an den Meister Stephanos durch einen stilistischen Vergleich mit dem von ihm signierten Werke nicht erweisen läßt, doch haben wir dafür, daß er wirklich die hohe Stufe der Künstlerschaft erklommen hat, auf der ihn dieses Werk zeigen würde, einen weiteren handgreiflichen Beweis in der Künstlerinschrift der ehemals in Villa Ludovisi, jetzt im Museo Nazionale zu Rom befindlichen Gruppe des Künstlers Menelaos, welcher sich dort als Schüler des Stephanos anführt, wie sich dieser sein Lehrer Schüler des Pasiteles nennt. Wir werden dieser Gruppe im folgenden noch zu gedenken haben und wollen hier nur die eine Tatsache hervorheben, daß auch dieses Werk keine stilistische Anknüpfung an die Stephanosfigur verträgt. Es war ein verfehlter Lösungsversuch dieser Schwierigkeit, auch der Schöpfung des Meisters Menelaos die Originalität

abzusprechen. Sie will mit den »Appiaden« seines Lehrers und nicht mit den Kopien aus dessen Lehrzeit zusammengehalten werden.

Die direkt in unbestrittener Geltung stehenden Anschauungen über Pasiteles und seine durch zwei weitere Generationen verfolgbare Schule haben ihren Ausgangspunkt von der »Figur des Stephanos« genommen. Sie schien einen solchen auch durch zwei andre Monumente zu bieten, die die gleiche Gestalt zu einer Gruppe, einmal mit einer jugendlichen weiblichen Figur im Neapler Museum und ein andermal mit einer andern Jünglingsstatue im Louvre, verbunden zeigen. Das hatte zunächst exegetische Folgen, und so ward die Taufe der Stephanosfigur auf Orestes, die der Neapler Gruppe auf Orestes mit Elektra, die der Pariser auf Orestes mit Pylades vollzogen. Während diese Benennung nur mehr geschichtlichen Wert hat, ist doch der ihr zugrunde liegende Gedanke der engsten Zusammengehörigkeit dieser drei Monumente lebendig geblieben. So lange man in der Figur des Stephanos mehr als eine Kopie sah, als solche ward sie durch Flaschs eingehende Untersuchung klar erkannt, und irgend ein Stück Eigenart des signierenden Meisters zu verspüren vermeinte, war es natürlich, daß man an jenem Zusammenhang festhielt, aber nachdem die Stephanosfigur zu einer simplen Replik herabgesunken war, wäre es doch an der Zeit gewesen, diese Frage einer erneuten Prüfung zu unterziehen.[1] Daß es nicht geschah, hat eigentlich die falsche Analogie der Gruppe des Menelaos verschuldet. Man sah in ihr eine ähnliche Schöpfung, wie jene der beiden Gruppierungen der Stephanosfigur. Daraus ergab sich eine Hypothese, deren hypothetischer Charakter fast völlig in Vergessenheit geriet, und die zu einer fest geglaubten Lehre ward; sie gehört zu jenen, die uns den Einblick in die große Zeit des ersten vorchristlichen Jahrhunderts verbaut haben. Die Neapler Gruppe verbindet jenes alte Knabensiegerbild mit einer weiblichen Gestalt, die gleichfalls ein Originalwerk des fünften Jahrhunderts zu sein vorgibt; sie hat den Kopftypus jener Schule entlehnt, aus der die pompejanische Apollostatue stammt, die wir früher besprochen haben; in der Behandlung des Leibes wie des Gewandes stecken jedoch Elemente ganz andrer Art, und als Ganzes ist sie eine wunderliche und widerliche Mischung. Nach dem gleichen Rezept ist der »Pylades« der Pariser Gruppe gefertigt, zweifellos aus derselben Werkstatt. Der Meister dieser beiden Gruppen hat das Knabensiegerbildnis als dankbaren Stoff für seine Komposition verwertet; die

[1] Das Vorhergehende war geschrieben, ehe dem Verfasser die Studie von Herkenrath: »Eine Statuengruppe der Antoninenzeit.« Ath. Mitt. 1905. S. 245 ff. vorlag, die auf anderm Wege zu einem ähnlichen Resultat gelangt. Nur hält Herkenrath S. 249 die Neapler Gruppe für eine Umschöpfung der Pariser, was die Bedeutung seines Resultates erheblich abschwächt.

Variierung zeigt nur, daß man damals eine lebhafte Empfindung dafür hatte, eine so herrliche Schöpfung aus ihrer selbstgewählten Einsamkeit zu befreien, daß man also ihrem ursprünglichen Sinne bereits recht ferne stand. Den Anlaß dazu gab, daß die in stille Betrachtung versunkene Haltung als die eines Redenden verkannt ward; so kam er denn zu Gefährten, die mit andächtigem Lauschen seinen Expektorationen folgen. Das gleiche Schicksal ist aus andrem Grunde einem gleichfalls hochberühmten Werke der Vorzeit zuteil geworden, dem Sauroktonos des Praxiteles. Hier ist es das Anlehnungsbedürfnis der Gestalt, das die Auswechslung des Baumstammes durch eine zweite Figur zur Herstellung einer Gruppenkomposition veranlaßt hat.[1] Das ist in der bekannten Gruppe von Ildefonso geschehen, die ihn mit einem polykletischen Knabensieger verbindet. Was ist nun der zwingende Grund, die beiden Gruppen des einen Meisters für Schöpfungen des pasitelischen Kreises zu erklären? Die Figur des »Stephanos« beweist nichts dafür, eher noch könnte sie als Zeuge gegen die Zugehörigkeit jener aufgerufen werden. Sie hat uns gelehrt, daß auch die hervorragendsten griechischen Künstler damals in Rom das einträgliche Gewerbe der Herstellung von Kopien berühmter Werke in ihren Werkstätten eifrig gepflegt haben müssen. Aber wenn man geglaubt hat, diese in der Literatur mit Ehren erwähnten Meister hätten ihre originalen Schöpfungen in so wenig schöpferischer Art aus bunten Lappen recht verschiedener aber vornehmer Herkunft zusammengestellt, so wird man jetzt, wo wir in diesen Meistern unmittelbare Vorgänger und Zeitgenossen der Meister des Laokoon und so vieler andrer herrlicher Werke der antiken Kunst erkannt haben, wohl an der alten Irrlehre nicht mehr festhalten mögen. Jene Gruppenkompositionen konnten nur einer Zeit entstammen, in der der künstlerische Schaffensdrang erstorben war und an seiner Stelle ein blutleerer Eklektizismus seine Spukgestalten hervorbrachte. Wir besitzen noch eine Reihe solcher durchgeführter Experimente, die sich als Kunstwerke geben und auch harmlos als solche genommen wurden. Ein treffliches Beispiel bietet die Kolossalstatue der Hera Barberini in der Rotunde des Vatikans.[2] Ihr Meister hat durch Kontamination zweier berühmter Herastatuen eine dritte geschaffen, indem er der Hera des Alkamenes den Kopf der polykletischen aufsetzte, und hat gewiß gemeint, auf diese Art ein neues Kunstwerk hervorzubringen. Ebenso hat ein gleichgesinnter Meister einer Apollostatue, die aus Albanischem Besitze in das Kapitolinische Museum gekommen ist (Helbig Führer I[2] 516), zu seinem Werke den Kopf jenes, wohl auf

[1] »Praxiteles«. S. 132.

[2] Helbig, Führer I[2], 308, der den vergeblichen Versuch macht, eine so geartete »Umschöpfung« der Familie des Polykles zuzuschreiben.

Phidias zurückgehenden Typus des Thermenmuseums entnommen und mit dem Leibe des »Kassler Apollo« vereinigt, den wir für Pythagoras in Anspruch nahmen. Eine genaue Durchsicht unsres Antikenvorrates unter diesem Gesichtspunkt wird wohl noch eine ganze Reihe ähnlicher, nicht etwa von modernen Ergänzern, bei denen der Zufall die gleiche Rolle manchmal ebensogut gespielt hat, herrührender anorganischer Verbindungen nachweisen; sie finden ihre literarische Parallele in der Art, wie Lukian seine Schilderung der Schönheit der Panthea musivisch aus Einzelteilen von Meisterwerken recht verschiedener Art zusammensetzt, und gehören seinem Zeitalter, dem der Antonine und des Mark-Aurel, an. Wohl hat es auch schon in früheren Zeiten an Versuchen nicht gefehlt, die auf den ersten Anblick etwas von der Art zu verraten scheinen, die man irrtümlich den »Pasitelikern« zugemutet hat, aber sie sind doch künstlerisch weit harmloser. Es war eine geschickte Fälschung, die aus dem »Astragalizon« des Polyklet gleich zwei polykletische Statuen gemacht hat; ihr hat das Motiv der Gestalt Vorschub geleistet. Die beiden bronzenen Ringer des Neapler Museums zeigen eine Verdopplung, die auf ähnliche Weise zustande gekommen ist. Dahin gehört auch das zweifache Kämpferpaar im Dresdener Museum, das die eine lysippische Athletenstatue ins Leben gerufen hat. Gemeinsam ist hier nur, daß die Isolierung des alten Siegerbildes dem Sinne einer späteren Zeit gelegentlich doch unangenehm auffiel, aber eine bewußte Kontamination zweier berühmter Werke, die außer ihrem Ruhm nichts miteinander gemein haben, ist doch ein prinzipiell andres. Am frühesten ist wohl das Verfahren, das uns in dem s. g. Germanicus des Louvre als markantestem Beispiel entgegentritt; hier ist der Porträtkopf eines Römers der beginnenden Kaiserzeit der Replik einer altberühmten Hermesstatue aufgesetzt.[1] Ihr Meister nennt sich Kleomenes, Sohn des Kleomenes von Athen. Das Porträt als Götterbild ist seit Alexander dem Großen ein ständiges Inventarstück der Diadochenkunst, wo es fürstliche Persönlichkeiten darzustellen gilt, während der gewöhnliche Sterbliche erst nach seinem Tode zu einem neuen Hermes oder Dionysos wird. Wie sehr diese Auffassung nach dem Geschmack der Römer war, hat die Statue des Gaius Offelius in Delos gelehrt, und besäßen wir zu den zahllosen Ehrenbasen einer Spätzeit Gestalten, die einst auf diesen standen, wir hätten wohl der Analogien die Fülle. Neu ist in der Pariser Statue nur, daß es ein Hermes der klassischen Zeit ist, dem der Porträtkopf aufsitzt. Das hängt wohl mit dem Geschmack des Bestellers zusammen, der freilich einer Strömung ent-

[1] Bd. I. S. 66 zum »Germanikus« noch Collignon, II. S. 642. Abb. 337. Rayet, Mon. de l'art ant. II. Tf. 69. Loewy, Nr. 344.

spricht, die weite Kreise zog. Die Götterbilder der alten Kunst galten doch auch damals als vollendete Leistungen, und da die vornehmen Damen zumeist mit der Aphrodite verglichen zu werden wünschten, so hat so manch altberühmtes Aphroditebild zum Träger eines römischen Damenporträts werden müssen; verdanken wir doch auch einem solchen Porträt die Wiederentdeckung jenes Meisterwerkes, in dem wir die Sosandra des Kalamis wiederzufinden glaubten.[1] Der Meister Kleomenes ist aber auch aus Plinius bekannt, der seine »Thespiaden«, also Musenbilder, in der Galerie des Asinius Pollio erwähnt. Ohne hier auf die literarischen Streitfragen über diese Thespiaden im Besitze Pollios näher einzugehen, werden wir es doch als wahrscheinlich ansehen dürfen, daß dort neben den Werken des Arkesilaos, Pasiteles und Stephanos jene des Kleomenes wohl auch von einem der damals in Rom wirkenden griechischen Künstler geschaffen wurden. Dann wird es aber freilich noch fraglich bleiben müssen, ob wir in diesem den Meister der Germanicusstatue oder dessen Vater zu erkennen haben. Jedenfalls werden die beiden Kleomenes würdige Genossen jener gewesen sein; die Einreihung in die »Neuattiker und Pasiteliker« dürfte auch da kaum zutreffen. Wenn wir nun glauben, daß diese beiden Bezeichnungen einer Zeit der hellenischen Kunstgeschichtsschreibung angehören, deren Tage gezählt sein dürften, so können wir das Bild, das die Kunst zur Zeit Cäsars geboten haben wird, uns nicht mehr als das einer ausgelebten und bereits dekadenten vorstellen. Diese Epigonen waren ihrer Ahnen würdig und Pasiteles wie Stephanos Künstler im vollsten Sinne des Wortes. Die »Appiaden« des letzteren haben den Weg gezeigt, der zum geschichtlichen Erfassen der uns überraschenden Erkenntnis führt, wie der Laokoon in der augusteischen Zeit möglich war. Aber es ist doch bezeichnend, daß schon lange vorher zwar kein zünftiger Fachgenosse, sondern Franz Wickhoff[2] die falsche Konstruktion der Pasiteleshypothese zu beseitigen versucht und zugleich ein bedeutendes Kunstwerk dieser Zeit zugewiesen hat, in dem die Richtung, die Pasiteles und Arkesilaos der Kunst in Rom gegeben haben, deutlich hervortritt. Es sind dies die beiden Brunnenreliefs aus dem Palazzo Grimani, jetzt im Wiener Hofmuseum, die ihr Herausgeber[3] für seine Theorie von der Alexandrinischen Kunst verwerten zu sollen geglaubt hat. Wir haben diese Werke bereits im Vorhergehenden kurz erwähnt

[1] Bd. I. S. 391 f.

[2] Wiener Genesis. S. 26 f.

[3] Th. Schreiber, »Wiener Brunnenrelief aus Palazzo Grimani und Hellenistische Reliefbilder.« Tf. I u. II. R. v. Schneider, Album der Kunsts. d. allerh. Kaiserhauses. Tf. 18 u. 19. Wickhoff, Wiener Genesis. S. 23 ff. Abb. 5 u. 6. Collignon, S. 577 f. Abb. 298/9. Kunstg. in Bildern. I. 80. 132.

und die Stelle bezeichnet, die ihnen in dem Bilde der geschichtlichen Entwicklung zuzuweisen ist. Ihr Zusammenhang mit der hellenistischen Kunst, die in der Szene der Auffindung des Telephoskindes im Pergamener Fries ein formal verwandtes Thema behandelt hat, erweist sich ihrer kräftigen Eigenart gegenüber doch nur als ein sehr loser. Das völlig Neue ist nicht nur die Schöpfung des Tierstückes; auch daß sie Gegenstücke sind, weist von dort in das erste vorchristliche Jahrhundert. Es sind originale Werke dieser Zeit, und die Feinheit der Ausführung bis in die kleinsten Einzelheiten, die glänzende Schilderung der landschaftlichen Szenerie täuschten angenehm über das völlig Bedeutungslose des stofflichen Inhalts hinweg. Das Gefühl für die Schönheit der Natur ist erwacht, man beginnt zu empfinden, daß neben den Taten von Göttern und Helden, dem Treiben der Satyrn und Maenaden auch in der Kunst Raum sein müsse nicht nur für das Individuum mit seinen Freuden und Leiden, sondern auch für das Tier. Da dieses noch eins mit der Natur ist, so ward mit dem Tierstück zugleich der künstlerische Rahmen gegeben, in dem es in Erscheinung trat. Das Thema der beiden Reliefs ist das der Mutterliebe, exemplifiziert am wilden wie am zahmen Tiere. Die Löwin lagert in einer Höhle in einer bergigen Gegend, deren Einsamkeit nur von Zeit zu Zeit zum Schauplatz des Dionysischen Kultes wird. Neben dem alten Baum auf der Bergeshöhe ist der Altar mit Weihgaben und ein künstlerisches, von Girlanden umgebenes Votiv an den Gott aufgestellt, an dessen Basis eine noch brennende Fackel lehnt, als ob das Tier die frommen Gottesdiener eben verscheucht hätte. Während sich die Jungen eng an die mit Säugen beschäftigte Löwin schmiegen, wendet diese sich mit grimmigem Blicke um, wie zur Abwehr bereit, aber es ist niemand mehr zu sehen, der ihre Brut bedrohte.

Das Gegenstück stellt in einer Hügellandschaft ein Mutterschaf dar, das sein Lämmchen säugt; dieses hat den Melktopf umgeworfen, der nun in geistreicher Weise zum Wasserspeier des Brunnenhauses wird. Oben auf dem Felsen steht ein stattliches Haus, aus dessen offen stehender Tür der Hirtenhund herauskommt, um nach seinem Herrn zu spüren, der mitten aus seiner Tagesarbeit aus irgend welchen Gründen, die zu suchen dem Beschauer überlassen bleibt, fortgegangen ist. Seine Abwesenheit bringt auch noch der mit allerlei Nutzbarem gefüllte Ranzen zum Bewußtsein; er hat ihn an den Ast einer knorrigen Eiche gehängt, die sich auf der Höhe des gegenüberliegenden Hügels erhebt; von dem Baum ist einiges Laub zu Boden gefallen, aus dem Blümlein sprießen. So wiederholt sich denn in beiden Darstellungen ein charakteristischer Zug, der für die Entstehung des Tierbildes scharf bezeichnend erscheint. Die Abwesenheit des Menschen wird in einer Weise betont, als ob sie einer besonderen

Entschuldigung bedürfe, und damit kennzeichnet sich das neue Thema selbst als ein solches. Ganz neu ist auch die Art der Reliefbehandlung. Der Künstler hat den Raum in eine Reihe hintereinanderliegender Flächen geteilt und damit eine bildmäßige Wirkung erreicht. Seine Darstellung ladet in ihrem Vordergrund weit aus; je weiter zurück, um so mehr verflacht sie bis zur leichten Einätzung in den Reliefgrund. Damit kommt ein Spiel von Licht und Schatten, das auch dem sog. hellenistischen Relief fremd ist, hinein und bewahrt die so überzierliche Arbeit der Einzelheiten vor Nüchternheit. Die Art aber, wie die Darstellung sich im Raume aufbaut, namentlich wie im Relief mit dem Mutterschaf das Haus auf einem förmlich überhängenden Felsen sich erhebt, stimmt so stark mit dem Reliefstil der Ara Pacis überein, daß Wickhoffs Datierung wohl keinem Zweifel unterliegt. In der feinen Art der Ausarbeitung der kleinsten, am Reliefgrunde hängenden und der in ihn hineingezeichneten Einzelheiten hat man Anklänge an die toreutische Technik wohl nicht mit Unrecht gefunden, aber in der Zeit der großen Toreuten, unter die auch Arkesilaos und Pasiteles mit besonderem Nachdruck gerechnet werden, verliert diese Tatsache alles Befremdliche.

Doch bevor wir auf dieses Thema eingehen, dem in der damaligen römischen Welt ein so großer Spielraum zufiel, mag es gestattet sein, einen flüchtigen Blick auf ein anderes Gebiet zu lenken, das damals gleichfalls im Vordergrund des Interesses stand und dessen Schöpfungen für uns noch einen ganz besonderen Anreiz haben: es ist die Porträtkunst, die nun in Rom einzieht, nachdem sie in der Diadochenzeit zur vollen Meisterschaft gediehen war. Dem nüchternen Wirklichkeitssinn der Römer war das hellenische Idealbildnis unverständlich. Die alte Sitte der ahnenstolzen Geschlechter, die Wachsbilder ihrer Vorfahren im Atrium ihrer Häuser aufzustellen und bei den Leichenzügen diese den Toten zur Ruhestätte mitbegleiten zu lassen, kennzeichnet ihre Auffassung zur Genüge. Von ihren eigenen Leistungen auf diesem Gebiete haben wir nur Nachrichten, die uns hier sehr wenig interessieren, aber zu der Zeit, da die hellenische Kunst als Weltmacht in Rom ihren Einzug hielt, da war kaum eine ihrer Gaben mehr begehrt als die, Lebendige wie Tote recht natürlich und treulich in Bronze, in Marmor, wie im Bilde darzustellen. Varro zierte seine »imagines« mit den Bildnissen der darin behandelten Persönlichkeiten und Asinius Pollio seine Bibliothek nach Art derer in den großen Diadochenzentren mit den Porträtbüsten der Literaten. Dieser Ableger hat im römischen Boden besonders günstige Bedingungen gefunden und darin tiefe Wurzel getrieben. Die römische Ikonographie ist ein dankbares Arbeitsfeld der modernen Wissenschaft geworden, das bisher reichere und sichere Erträgnisse abgeworfen hat als die griechische; bis

in die spätesten Tage des römischen Kaiserreiches reicht die Galerie hervorragend guter Porträtstatuen und Porträtköpfe herunter, die unsere Museen füllen. Freilich reichte die originale Galerie hinauf bis in die Tage des Romulus, für uns aber beginnt sie ziemlich genau in jener Zeit, mit der wir uns eben beschäftigen. Denn wenn man wohl schon aus dem zweiten Jahrhundert realistisch getreue Bildnisse der führenden Persönlichkeiten besessen haben wird, so lassen sich diese leider, so weit wir sehen, nicht mit Sicherheit nachweisen. Erst aus der letzten Zeit der römischen Republik haben wir eine stattliche Reihe glänzender Bildnisse, von denen allerdings nicht alle identifiziert werden können, sie wetteifern aber mit dem besten, was antike wie moderne Bildniskunst geleistet hat. Diese Köpfe heben sich scharf von den Dichter-, Philosophen- und Königsbildern der Diadochenkunst ab; auch die derbe Wahrhaftigkeit der späteren Athletenbilder ist ganz anderer Art, denn auch in dieser steckt, wie wir gelegentlich sehen konnten, ein typisches und ein, wenn auch in negativer Richtung idealisierendes Element. Nun aber sehen wir zum ersten Male das Individuelle mit schrankenloser Gewalt hereinbrechen, und alle Größe der künstlerischen Auffassung dient nur dazu, es wirksamer hervortreten zu lassen und nicht mehr durch die persönliche Art des Künstlers zu verschleiern. Wenn auch die realistischen Porträtbilder der hellenistischen Zeit immer noch einen Spielraum für dessen Eigenart bieten, die uns Schöpfungen der gleichen Werkstatt aneinanderreihen läßt, so sind hier der Forschung in dieser Richtung schier unübersteigliche Schranken gezogen. Indessen bedarf auch diese Regel einer Einschränkung. Die volle naturalistische Meisterschaft offenbart sich naturgemäß nur dort, wo es dem Künstler eben möglich war, nach der Natur seine Studien zu machen. Nun war aber nach manchen Bildnissen, wie beispielsweise denen des Cäsar und in minderem Grade auch noch anderer seiner Zeitgenossen, wie des Cicero, eine sehr starke und lang anhaltende Nachfrage, die doch schließlich nicht immer durch Kopien der einstmals nach dem lebenden Original gemachten Porträts befriedigt werden konnte, sondern durch Umarbeitung der traditionell feststehenden Züge. So kam das leidige Idealisieren wieder durch eine Hintertür herein, aber sein Spielraum war doch trotz der gelegentlichen Vergöttlichung des Dargestellten stark beschränkt. Immerhin bietet sich dadurch die eigenartige Erscheinung, daß die lebenswärmsten Porträts dieser Zeit die von minderberühmten Persönlichkeiten sind. So im Museo Chiaramonti der prächtige, auf den Namen Marius getaufte Kopf[1] eines leicht erregbaren alten Herrn mit überhän-

[1] Amelung, Nr. 512. Tf. 69. Helbig, I². 104. Bernoulli, Röm. Iconographie. I. S. 83. Abb. 10.

genden Augenbrauen, stark gelichtetem Haar und plebejischen Zügen, die aber eine gewaltige Willensstärke und zornige Gemütsart verraten. Kaum minder vorzüglich ist sein Gegenstück im selben Museum,[1] das ebenfalls aus dem Palazzo Rondanini stammt und einen um etwa zwanzig Jahre jüngeren, in der Vollkraft des Mannesalters Stehenden darstellt, dem eine falsche Münze zu dem Namen des Munatius Plancus verhalf. Die physiognomische Ähnlichkeit beider Köpfe ist so groß, daß man gelegentlich die Identität des Dargestellten angenommen und die Verschiedenheit auf dessen jedesmalige Altersstufe zurückgeführt hat. Indessen sind die Köpfe auch ihrem Bau nach verschieden, und so bleibt nur die Annahme übrig, man habe es hier mit zwei nahen Verwandten zu tun, zumal in dem zweiten Kopfe wohl auch eine recht erhebliche Willensstärke, keineswegs aber jene hochgradige Erregbarkeit steckt, die dem ersteren eine so starke Anziehungskraft verleiht. Von ähnlich unmittelbarer Wirkung ist der »Marius« der Münchner Glyptothek, dessen Namengebung aus dem gleichen Grunde erfolgt ist.[2] Dieser überlebensgroße Kopf eines temperamentvollen, finster blickenden Alten mit welker Haut und buschigen Brauen gehört wohl der gleichen Zeit an und ist ein hervorragendes plastisches Meisterwerk. Das ganz kurze, spärliche Haar läßt im Zurücktreten die hohe gewölbte und durchfurchte Stirne zur vollen Geltung kommen, die dem Kopf den Ausdruck ungewöhnlicher Intelligenz verleiht. Als sein Gegenstück in derselben Sammlung gilt der sog. Sulla, den ein verfehlter Versuch für Antiochos Soter in Anspruch nahm.[3] Sein Meister hat sich in seinem krassen Realismus diesmal sogar eine kleine Warze nicht entgehen lassen, aber die Größe der Auffassung läßt doch an eine bedeutende Persönlichkeit denken. Wenn wir auch diesmal den Namen des prächtigen Charakterkopfes kaum erraten dürften, so können wir doch der von Brunn begründeten Anschauung beistimmen, daß er einen Römer aus der Zeit des ersten vorchristlichen Jahrhunderts darstellt, und wohl einen, der in dieser wildbewegten Zeit eine bedeutende Rolle gespielt haben mag. Von den Hauptakteuren des Schauspiels der ihrem Ende sich zuneigenden römischen Republik sind in einer ganzen Reihe von Porträts Cäsar, Cicero und Pompejus erhalten. Am wenigsten günstig liegen die Verhältnisse für Cäsar, dessen Züge uns oft und von weitem kenntlich in unseren Museen begegnen. Panzer- und Togastatuen, Kolossalköpfe, wie solche gewöhnlicher Art in Bronze und in Marmor zeigen sie; die Altersverschiedenheiten

[1] Amelung, Nr. 510A. Tf. 69. Helbig, I[2]. Nr. 104. Bernoulli, I. S. 83. Abb. 11.

[2] Furtwängler, Nr. 319. Hundert Tafeln. 74. 3. Arndt-Bruckmann, Gr. u. röm. Porträts. Tf. 27/8.

[3] Furtwängler, Nr. 309. Hundert Tafeln. 74. 1. Arndt, Tf. 25/6. Arch. Zeit. 1884. Tf. 12. S. 157 ff. (Wolters).

sind nicht auffällig, die künstlerische Tradition kennt ihn nur aus der Zeit, da er regierte und seine Bildnisse sich über das ganze Reich verbreiteten.[1] Weitaus die meisten sind von einer treuen Wiedergabe seiner gewaltigen Individualität recht entfernt. Die Berliner Büste aus grünem Basalt ist wohl ein ganz hervorragendes Werk,[2] das Friedrich der Große erworben und überaus hoch geschätzt hat. Die dämonische Energie des großen Herrschers kommt in ihr zu vollem künstlerischem Ausdruck; indes, ihr antiker Ursprung ist längst schon bezweifelt worden, und so oft auch diese Zweifel zurück gestaut wurden, sie sind doch berechtigt. Die Arbeit entspricht nicht der Lebenszeit des Cäsar, und in späteren Tagen ist wieder jene so überaus realistische Auffassung unmöglich; auch sind die Abweichungen von den traditionellen Zügen zu groß, um für sie einen antiken Meister verantwortlich zu machen. Das bedeutendste Cäsarbildnis der ganzen stattlichen Reihe bietet ein erst jüngst hinzugekommenes Stück, eine in Ägypten im Jahre 1898 zutage gekommene und aus Alexandrien in die Sammlung des Grafen Stroganoff übergegangene Marmorbüste[3] von ganz vorzüglicher Arbeit, die sich den größten Meisterleistungen der griechischen Porträtkunst würdig anreiht und aller Wahrscheinlichkeit nach ein Bildnis nach dem Leben darstellt. Das macht vor allem der Vergleich mit der wie aus dieser abgeleitet erscheinenden Londoner Büste klar.[4] Die großen Erlebnisse haben ihre Spuren in diesem Antlitz eingegraben und zugleich es völlig durchgeistigt. Es ist das einzige Bildnis, das die ungeheure Bedeutung jener großen Persönlichkeit zum Ausdruck bringt, und zwar so schlicht und einfach, ohne jeden Zug von falschem Pathos, der die späteren beherrscht. Man möchte die gleiche Künstlerhand in der Büste des Velonius vermuten, deren verblüffende Lebenswahrheit so stark gewirkt hat, daß feine Kenner sie der Barocke zuteilen konnten.[5] Die Frage der Echtheit war jedoch nur in der ersten Überraschung diskutierbar. Nun wehrt schon die Inschrift, die freilich eine uns sonst unbekannte Größe nennt, den Verdacht ab. Der Fall ist eine glänzende Bestätigung des Erfahrungssatzes, daß es nicht die Großen dieser Zeit sind, von denen wir die besten Porträtdarstellungen besitzen, sondern jene, deren Bildnis wir dem Zufall verdanken. Es ist wohl ein würdiger, aber geistig nicht sehr hochstehender Herr, dessen Züge diese Büste wiedergibt. Er stand in ungefähr dem gleichen Lebensalter, in dem die Stroganoffsche Büste Cäsar darstellt, aber er hat sich doch im ganzen besser konserviert. Sein Haar

[1] Bernoulli, Röm. Iconographie. I. S. 145 ff.
[2] Ant. Sc. Nr. 342. Bernoulli, Tf. XVIII.
[3] Mon. Piot. VI (1899). Tf. 14. S. 50. Abb. 1. S. 14 ff. (Besnier.)
[4] Bernoulli, Tf. 15.
[5] Sammlung Pollak, Bisher nicht veröffentlicht, aber in Abgüssen verbreitet.

hat sich noch nicht gelichtet, wenn auch die Haut fast ebenso faltig geworden ist. Die stark vorspringenden Backenknochen, das Überwiegen der Breitendimension, die kurze Stirn, die starke Entwicklung der Nase betonen im Antlitz den Charakter, lassen uns aber über den Grad der Intelligenz im Zweifel. Der geschlossene Mund mit der kurzen, kräftig hervortretenden Unterlippe drückt ein starkes Selbstgefühl aus, dessen Berechtigung wir nicht in Zweifel ziehen können.

Über das Bildnis des Cicero können wir uns kurz fassen. Der bekannte Madrider Kopf mit der Inschrift, die die Jahre des Gefeierten angibt, ist sicher modern, indes nicht frei erfunden, sondern nach dem in London in Apsley-House befindlichen, stark beschädigten, doch inschriftlich gesicherten gefälscht. Es scheint auch, daß wir eine stattliche Reihe von Wiederholungen desselben Porträts besitzen. Indessen, wenn auch die Züge des großen Redners und kleinen Staatsmannes uns im wesentlichen bekannt sind, viel mehr als ikonographischen Wert haben die gesicherten Porträts doch nicht. Ein getreues Bildnis, unmittelbar nach dem Leben, bietet keines, und ihr kunstgeschichtlicher Wert ist darum nicht sehr bedeutend. Das gleiche gilt von dem echten Bildnis seines Rivalen Hortensius in Villa Albani.[1] Nicht viel besser stand es vor nicht gar langer Zeit mit dem Bildnis des Pompejus, dessen Züge zwar aus Münzbildern, die seinen Kopf tragen, als bekannt erschienen, aber trotzdem war das jetzt unglaublich scheinende noch vor kurzem möglich, die ganze Reihe der Menanderköpfe wurde, wenn auch mit einem bescheidenen Fragezeichen versehen, unter diesem Schlagworte aufgeführt und sollte den Gegner Cäsars versinnlichen[2]. Diesem seltsamen Spuk wurde durch den Fund des prächtigen Marmorkopfes ein Ende gemacht, der sich jetzt in der Sammlung Jacobsens in Ny-Carlsberg befindet[3] und so genau mit dem Münzbildnis stimmt, daß nicht nur die Identität des Dargestellten außer allem Zweifel bleibt, sondern auch die Annahme nahe zu liegen scheint, daß der Meister, der den Stempel schnitt, und jener, der diesen zum Einsatz in eine Statue bestimmten Kopf schuf, dieselbe Person gewesen seien. Jedenfalls aber sehen wir hier ein zeitgenössisches Bildnis, zu dem Pompejus Magnus Modell gestanden haben muß; anders ist der verblüffende Eindruck von Naturwahrheit dieses mit absoluter Meisterschaft ausgeführten Bildnisses nicht verständlich. Wer dieser Meister gewesen sein mag, diese Frage scheint wohl aussichtslos, und doch werden wir an den einen

[1] Bernoulli, a. a. O. S. 132 ff. Die von Reinach angezweifelte Echtheit der Inschrift des Londoner Exemplars hat Furtwängler, Die ant. Gemmen. III. S. 351, Anm. 3, erwiesen. Vgl. Amelung, Mus. Chiaramonti zu Nr. 698. Arndt, Porträts. Taf. 252—60.

[2] Helbig, Führer II[2]. Nr. 790. Bernoulli, Tf. VI.

[3] Helbig, Röm. Mitt. I. Tf. 2. S. 37 ff. Kunstg. in Bildern. I. 79. 4.

Künstlernamen denken müssen, den Plinius nach Pompejus datiert hat; zunächst wohl aus diesem Grunde, dann aber auch weil Pasiteles gerade als Meister des Modellierens besonders hervorgehoben wird und die überaus feine Modellierung der Pompejusbüste diesem Ruf entsprechen würde. Die künstlerische Schilderung der Individualität dieser so bedeutenden Persönlichkeit bietet die beste Erklärung ihrer geschichtlichen Rolle, die sie die höchste Macht erstreben ließ, ohne die Kraft zu besitzen, ihre Pläne zu verwirklichen. Es ist nichts von der Größe, dem weitsehenden Blick, der inneren Sicherheit des Cäsarkopfes in dem seines Antagonisten zu finden. Pompejus ist hier in jenem Alter dargestellt, in dem er bereits alles erreicht hatte, was ihm zu erreichen bestimmt war. Die sorgfältige Feierlichkeit dieses Antlitzes mit der sorgenschweren Stirne, deren Bau nicht jenen Grad von Intelligenz verrät, der dem Weltbeherrscher so not tut; die hochgezogenen Augenbrauen, die dem Blick der kleinen Augen etwas Unschlüssiges und Unsicheres geben; der feine Mund mit seinem verbindlichen Lächeln; das sorgsam gepflegte Haar, das sich, trotz seiner Kürze, ein wenig löwenartig in einer, gewiß nicht ohne Absicht an Alexander (der ja auch der Große hieß) gemahnenden Art emporsträubt, aber eher an Schmachtlocken gemahnt: alle diese Einzelheiten wirken so harmonisch zu einem Gesamteindruck zusammen, daß sie uns das Wesen des Dargestellten zu entschleiern scheinen. Und doch hat der Künstler keine Seelenanalyse getrieben, sondern sich einfach in die lohnende Aufgabe vertieft, die ihm die Wiedergabe dieses Kopfes bot. Aber daß er gerade hier, wo der Anlaß so nahe lag, keine Anwandlung von Schmeichelei aufkommen ließ, sondern, nur durch die vornehme Auffassung gedämpft, ein Wirklichkeitsbild gab, das die geschichtliche Probe besser bestanden hat, als das Original, läßt ihn als einen hochbedeutenden Meister erscheinen.

Wir verweisen zum Abschluß auf die vatikanische Büste des jugendlichen Oktavian, die nach dem Alter des Dargestellten ungefähr in die gleiche Zeit zu setzen ist, der das besprochene Bild des Pompejus angehört.[1] Die vornehm kühle Auffassung dieses Knabenkopfes, dessen feine naturalistische Durchführung den Gesamtton, auf den es gestimmt ist, nicht beeinträchtigt, sondern nur verstärkt, klingt wie eine Ankündigung des neuen Stiles, der die augusteische Zeit beherrschen sollte, und in diesem Sinne hat Wickhoff dieses Bildnis seinen Auseinandersetzungen über die augusteische Kunst vorangestellt. Gewiß beginnt die temperamentvolle Auffassung der Bildnisse der Gewaltmenschen, die den Kampf um die

[1] Helbig, Führer I². Nr. 228. Arndt-Bruckmann, Gr. Porträts. Tf. 241/2. Wickhoff, Wiener Genesis. S. 17, abgeb. daselbst. S. 14. Abb. 2.

sterbende römische Republik führen, einer ruhigeren, stilvolleren und blutärmeren zu weichen. Doch möchten wir darauf hinweisen, daß das veristische Bildnis seinen Ursprung in der attischen Kunst hat und es vor allem attische Künstler gewesen sind, die die hellenische Kunst in Rom eingebürgert haben. Wenn in diesen Tagen Attizismus und Klassizismus gleichbedeutend geworden und von da ab es geblieben sind, so hat das die schwere Last der vielhundertjährigen Tradition zuwege gebracht, die auf der attischen Kunst gewuchtet hat; auch der müde, dekadente Zug, der in die römische Kunst der augusteischen Zeit eindrang, stammt daher. Aber immer eindringlicher lehren neue Funde und Entdeckungen, daß die Schichtung der Stile nicht in ganz gleicher und scharfer Weise in den Tagen der antiken Kunst vor sich ging, wie in denen der modernen, sondern von Verwerfungsspalten durchzogen ist, die dort nicht vorkommen. Die in den Zentren der Diadochenkunst ausgebildete Barocke trotzt in gewaltiger Lebenskraft dem klassizistischen Ansturm, und wenn es ihr auch nicht gelingt, in Rom selbst festen Fuß zu fassen, so wurden dort doch ihren Sendlingen, wie der Dirke-, Laokoon- und Skyllagruppe, die höchsten Ehren zuteil. Ganz ohne Einfluß kann sie auch da nicht gewesen sein. Aber von der Hauptstadt weggedrängt, hat sie doch in ihrer alten Heimat weitergelebt, wenn auch vielfach durch die Rückwirkungen verändert, die vom Zentrum auf sie ausgestrahlt wurden.

Wir besitzen noch ein Denkmal, das zu Rom in der Zeit des Überganges, kurz vor dem Regierungsantritt des Augustus, errichtet wurde und mit einer an Sicherheit angrenzenden Wahrscheinlichkeit als Stiftung des Cn. Domitius Ahenobarbus bezeichnet werden darf. Es ist der bekannte Fries mit dem Hochzeitszuge des Poseidon und der Amphitrite in München mit dem von Furtwängler als zugehörig erkannten Fries mit der Darstellung einer römischen Opferhandlung in Paris.[1] Cn. Domitius Ahenobarbus, der sich als Flottenkommandant den Imperatortitel geholt hatte, erbaute nächst dem Zirkus Flaminius einen Neptuntempel, in dessen Bezirk er die große, vielbestaunte Achill- und Nereidengruppe des Skopas aufstellen konnte. Die Reste dieses Tempels haben sich unmittelbar hinter dem Palazzo Santa Croce nachweisen lassen. In diesem Palaste befanden sich schon im siebzehnten Jahrhundert zwei Friese, die dann in den Besitz des Kardinals Fesch kamen und 1816 in Paris versteigert wurden. Der Fries mit der Darstellung der Hochzeit des Poseidon kam nach München, während das Schicksal des andern zunächst unbekannt blieb; auch jenen, die von seiner Existenz wußten, galt er verschollen, und über seinen Inhalt fehlte jede Kunde. Der Versuch, den Münchner

[1] Intermezzi S. 35 ff. und »Glyptothek« zu Nr. 239.

Fries mit Skopas in irgend einen Zusammenhang zu bringen, erscheint derzeit kaum noch begreiflich, aber es fanden sich doch schon recht früh Stimmen, die auf die unverkennbaren Merkmale der Spätzeit der antiken Kunst hinwiesen;[1] so wurde er bald ziemlich allgemein in das erste vorchristliche Jahrhundert datiert. Eine glänzende Bestätigung dieses Zeitansatzes bot die Entdeckung der Zugehörigkeit des Pariser Frieses, die sich zunächst durch den gleichen Ursprungsort und die Herkunft aus der Sammlung Fesch, dann aber auch durch das Übereinstimmen der Maße und des Stiles erweisen ließ. Damit war auch die ursprüngliche Bestimmung beider Friese klar. Hatte man früher vergeblich versucht, den Münchner Fries an die Cella des Poseidontempels zu versetzen, so ergab sich nun, daß der von Pilastern eingeschlossene Hauptteil desselben die gleiche Länge mit dem gleichartig begrenzten Pariser Fries hat, und damit ließ sich dieser als der plastische Schmuck der Vorderseite, jener als der der Rückseite eines Altares annehmen, dessen Schmalseiten die beiden, jenseits der Pilaster befindlichen Platten des Münchner Frieses bedeckten. Die Rückseite stellt demnach das Dankopfer des Stifters des Tempels selbst dar, dessen Errichtung in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre fallen wird, während die drei übrigen Seiten der mythischen Darstellung zufielen. Da nun die umfangreiche, dem klassischen Zeitalter der hellenischen Kunst angehörige Seegötter-Gruppe des Skopas in der nächsten Nähe dieses Altares gestanden haben muß, so ist die Kühnheit des Meisters jedenfalls bewundernswert, der seine Auffassung des Thyasos ungescheut neben jene des Großmeisters der Vergangenheit hinzustellen wagte. Seine Schöpfung gehört zum Reizvollsten, was uns die antike Kunst hinterlassen hat. Daß wir die Feinheit der Ausführung hier vermissen, tut der glänzenden dekorativen Gesamtwirkung keinen Eintrag. Auch die dissertationsmäßige Anschauung, die hier die Vorbilder und das angebliche Abhängigkeitsverhältnis eines Meisters, dessen Originalität ihr unzeitgemäß dünkt, ergründen will, berührt uns nicht weiter. Durch die richtige Anordnung tritt die dekorative Wirkung noch viel stärker hervor. Durch die Komposition der Vorderseite zieht sich ein Ornament, dessen Enden durch die beiden, auf den phantastischen Seetieren hingelagerten Frauengestalten und die Windungen der Fischschwänze dieser Tiere gebildet werden. Die Mitte nimmt der Wagen mit dem hochzeitlichen Götterpaare ein, von Tritonen gezogen, die mit Lyra und Muscheltrompete die Musik besorgen; ihm kommt die Brautmutter Doris, auf einem Seepferde sitzend, ein brennendes Fackelpaar in den Händen, entgegen. Hinter ihr bringt eine Nereide, auf einem Seestiere gelagert,

[1] Wolters in Friederichs-Wolters Bausteine zu Nr. 1856.

den ein am Schwanz des Seepferdes sitzender kleiner Eros lenkt, ein Kästchen mit dem Brautgeschenk, während auf der andern Seite eine in die Windungen eines aufbäumenden Seerosses sich schmiegende Schwester den Hochzeitstrunk rüstet; auch diesmal lenkt ein kleiner Eros das widerspenstige Tier, während auf dessen Schwanz ein zweiter Platz genommen hat. Der Künstler hat in seine Komposition Leben und Bewegung in reichstem Maße hineinzubringen verstanden, ohne die tektonischen Gesetze, denen er sich willig unterworfen hat, zu verletzen. Es sind eine Reihe kleiner diskreter Andeutungen, die dem Beschauer die Vorstellung erwecken, daß sich der Zug im nächsten Augenblick auf ihn zu bewegen wird. Der Wagen des Brautpaares ändert seine Richtung, und so weit sich die Wagen und Reittiere nicht selbst wenden, werden sie von den lenkenden Eroten dazu angefeuert. Nun wird sich alles paarweise anordnen. Diese Anordnung, im Kunstwerk widersinnig, muß der Betrachter vollziehen, dem dabei vielleicht das künstlerische Gesetz, nach dem der Meister verfahren ist, klar wird. Diese leise Andeutung des Schwankens des Zuges ist überaus wirksam. Von den Nebenseiten kommt eilend je eine Gruppe eines Tritons und zweier Nereiden herbei, um sich dem Zuge anzuschließen. Der ganze maritime Hochzeitszug atmet den Stil der vollendetsten antiken Barocke und schließt sich thematisch einem großen Werke dieser Zeit, der Skyllagruppe, an. Von skopadisch klassizistischen Einflüssen hat sich ihr Meister gewiß frei gehalten, aber auch die Darstellung der Rückseite läßt ihn als ganzen Künstler erkennen. Die feierliche Darbringung der Suovetaurilia besitzen wir in einer ganzen Reihe römischer Zeremonienbilder, diesem aber ähnelt keines. Der Meister hat sich alle möglichen Freiheiten genommen, um nicht steif werden zu müssen, hat gleich die Reihenfolge der Tiere umgekehrt, rhythmische Hebungen und Senkungen in die Raumkomposition gebracht und alles in Einzelmotive aufgelöst. Er hat damit erreicht, daß die Darstellung außerordentlich lebendig wirkt, aber es ist vielleicht doch nicht geraten, sie so genau auszudeuten, wie es ihr Herausgeber getan hat.

Mit dem Regierungsantritt des Siegers in der Schlacht von Aktium ist die große römische Revolution geschlossen; die Monarchie tritt das Erbe an, um die alte Welt neu zu gestalten. Das augusteische Zeitalter galt der Nachwelt als ein goldenes, und wie die römische Dichtung ihr Bestes dazugetan hat, ihm unsterblichen Ruhm zu verschaffen, so sind auch der bildenden Kunst große und gewaltige Aufgaben zugefallen, die der neue Herrscher ihr zuwies. Vor allem mußte seine Residenz eine mit der Pracht und dem künstlerischen Glanz der Diadochenstädte wetteifernde Umgestaltung erfahren. Damit hatte schon sein großer Adoptivvater begonnen, aber die Kürze der Zeit, die seiner Herrschaft vergönnt

war, ließ seine großen Pläne nicht zur Reife kommen. Auch in diesem Punkte war Augustus der Erbe Cäsars; das lebhafte Interesse für die bildende Kunst, das diesem eigen war, übertrug sich auf seinen Nachfolger. Gebot doch die staatsmännische Einsicht den großen Monarchen aller Zeiten die Anerkennung dieser geistigen Großmacht, deren Dienste sie nicht entbehren können; auch darin sind die ersten vorbildlich geworden. Aber das Verhältnis zur Literatur und Kunst war doch kein gleichartiges. Augustus hat die nationale Dichtung und Forschung mächtig gefördert, die damals, an die hellenischen Vorbilder sich anlehnend, doch eine römische ward, und er selbst hat dafür eifrig Sorge getragen, daß ihr nationaler Charakter erstarke. Für die bildende Kunst lag eine solche Möglichkeit nicht vor. Alle Kunstliebe und selbst der vornehme Dilettantismus, der allerdings nicht über den Ritterstand hinausgedrungen zu sein scheint, konnten den gänzlichen Mangel an Begabung, der nun einmal in der römischen Natur lag, nicht ersetzen. Sie konnte zu neuen Aufgaben herangezogen werden, aber sie mußte doch sich selbst überlassen bleiben. Während die Literatur sich nationalisierte, konnte die Kunst sich nur entnationalisieren; wenn sich dieser Prozeß langsam vollzog, so lag das retardierende Element in der hellenischen Kultur, die durch die neue nicht verdrängt ward. Aber diese Kulturschicht war doch zu dünn, als daß sie der Kunst genügende Lebenskräfte hätte zuführen können. So begann in dieser Zeit ein Umwandlungsprozeß, in dem das nationale Element völlig verschwand und die hellenische Kunst ihr Ende fand, ein gewaltiges Erbe zurücklassend allen kommenden Geschlechtern.

In der ersten Phase dieses Umwandlungsprozesses erscheint sie als römische Kunst. In der augusteischen Zeit zeigen sich erst die bescheidensten Ansätze; sie ist noch imstande, alles was sie leisten soll, ganz aus eigenem zu geben. Schon im Alexandrien der Ptolomäerzeit hatte sie gelegentlich als ägyptische Kunst zu erscheinen. Aber eine solche gab es wirklich, und zwar eine vieltausendjährige, in deren Gewand sie sich steckte, um es nach dem festlichen Maskenscherz wieder abzulegen. In Rom durfte sie sich geben, wie sie war, als sie zu der Arbeit gerufen wurde, dem neuen Weltreiche seinen bildkünstlerischen Inhalt zu gestalten. Zuerst galt es, der Hauptstadt das Festgewand zu verleihen. Der Kaiser und die ihm Nächststehenden, wie Markus Agrippa, schufen eine große Menge herrlicher Bauten. Das Forum des Augustus, der Tempel des palatinischen Apollo, die erste Anlage der Kaiserpaläste auf dem Palatin, die Ara Pacis, die Umgestaltung des Portikus des Metellus zum Portikus der Oktavia, die Thermen des Agrippa, das Theater des Marcellus entstanden in dieser Zeit. Und wenn sich der neue Herrscher auch in Italien die göttliche Verehrung verbeten hatte, in den untertänigen Land-

schaften wurden ihm Tempel in Hülle und Fülle gebaut, von dem Tempel des Augustus und der Roma auf der attischen Akropolis bis zu dem auf der Insel Philae an der Grenze Ägyptens, und dazu noch Triumphbogen und Ehrenstatuen die schwere Menge. Die lang ersehnte Zeit des Friedens hatte der Bautätigkeit im ganzen Umfang des Reiches einen neuen Aufschwung gegeben, der auch der bildenden Kunst zugute kam. Es scheint aber auch, als ob der neue Herrscher ganz persönliches Interesse für diese, die für den Geschmack der Zeit Richtung gebend geworden ist, an den Tag gelegt habe. Augustus hat eine ganz besondere Vorliebe für die eigenartige Schönheit der archaisch-griechischen Kunst gehabt, deren Entdeckung ein natürlicher Rückschlag gegen die gewaltigen Schöpfungen der Barocke war. Nach der Schlacht von Aktium fielen dem Sieger unter der Beute der Städte, die er dem Antonius entrissen hatte, auch zwei Meisterwerke der archaischen Kunst in die Hände, von deren Schicksal wir genaueren Bericht haben. Die echten Hauer des Kalydonischen Ebers, sowie die Athena Alea des Endoios aus Tegea behielt Augustus für sich und stellte sie in Rom auf seinem Forum auf.[1] Ein zweites altes Goldelfenbeinbild der Artemis Laphria des Menaichmos und Soidas stammte aus der Beute von Kalydon. Er hat es schließlich mit andren Stücken derselben Beute der von ihm gegründeten und seinen Namen tragenden Kolonie von Paträ gestiftet. Die Vermutung Studniczkas, er habe das Bildwerk in seinem Triumphzug nach Rom gebracht und eine Zeitlang besessen, hat außer der Differenz zwischen dem Siegesdatum und der Anlage der Kolonie noch eine wichtige Stütze in der Tatsache, daß er diese Artemis vom Jahre 21 ab mehrfach auf seine Münzen gesetzt hat, und daß eine Anzahl von Kopien von ihr in Rom gefertigt werden konnten, denen wir seine monumentale Wiederentdeckung zu verdanken haben; dort hat sie sogar eine malerische Spur ihrer Anwesenheit hinterlassen.[2] Wohl im selben Feldzuge fielen Augustus die Werke der Söhne des Archermos zu, mit denen er die Giebel des Tempels des palatinischen Apollo schmückte.[3] Den starken literarischen Spuren, die diese Invasion archaischer Kunstwerke in Rom hinterlassen hat, gesellen sich auch die monumentalen hinzu. Zunächst ist es der feine Zauber der altertümlichen Frauengestalten, zu dem sich diese Zeit hingezogen fühlte, während die vorhergehende republikanische Epoche, wie die heiße Leidenschaft des Brutus für eine Knabengestalt des Strongylion beweist, für die reifere Schönheit der phidiasschen Zeit eine besondere Empfänglichkeit

[1] Paus. VIII. 46. 1 u. 4.
[2] Bd. I. S. 332.
[3] Plinius 36. 13. Robert, Arch. Märchen. S. 120. Bd. I. S. 272.

hatte. Diese neue Strömung ging nicht so weit, um neben den Frauengestalten der archaischen Kunst dem römischen Publikum auch die nackten männlichen Gestalten der gleichen Epoche genießbar zu machen, eine Tatsache, die auch wir gar wohl begreifen können, die jedoch die Folge gehabt hat, daß, während jene im römischen Spestypus ihre Auferstehung feiern, wir von diesen nur die auf hellenischem Boden gefundenen Originale und keine Kopien besitzen. Mit der Rezeption dieser Frauengestalten beginnt die Epoche des Archaisierens, das in dem römischen Kunstbetrieb eine so bedeutsame Rolle gespielt hat. Allerdings beschränkt es sich ausschließlich auf jenes Gebiet, das zu allen Zeiten die günstigsten Bedingungen dafür geboten hat, auf das des Kultus, und Augustus hatte alle Hände voll damit zu tun, Heiligtümer und ihren Gottesdienst wieder in Ordnung zu bringen und als Schutzherr ihrer Rechte die Götter zur Stütze seiner Herrschaft sich zu verpflichten. Das Götterbild in archaisierender Erscheinung wird nun üblich. Der Glaube haftet fest am alten Bildnis, die Kraft zur Schöpfung neuer Göttertypen war dieser Zeit, in der die Tage des alten Glaubens bereits gezählt waren, nicht mehr gegeben. Und zu dem erneuerten alten Götterbild muß nun auch der Schmuck der Altäre und der Dreifußbasen gestimmt werden. Es entsteht ein religiöser Stil, der die künstlerische Sprache der archaischen Zeit nachahmt, so gut es geht, aber doch seine eigene nicht ganz zu verleugnen vermag. Zu eigenen Schöpfungen hat es dieser Stil kaum gebracht. Er begnügte sich damit, alte Darstellungen wiederzugeben, wobei er in Übertreibung der auffälligen Merkmale des altertümlichen Stiles und im Mißverstehen der Details, namentlich der Frisur, ganz Erkleckliches leistete. Gerade der altionische Krobylos hatte für diese Meister eine besondere Anziehungskraft, da seine feierliche Zierlichkeit ihre Wirkung auch in der gröbsten Umbildung nicht ganz einbüßte. Am wirksamsten war es, wenn sie ihre affektierten hölzernen Darstellungen in einen ornamentalen Rahmen faßten, den sie ganz im Geiste ihrer Zeit fröhlich ausgestalteten. So zahlreich auch die Denkmale in diesem Stile sind, aus dem einfachen Grunde, weil das Bedürfnis des Kultus ein sehr starkes gewesen ist, auf die geschichtliche Entwicklung der Kunst sind sie ganz einflußlos geblieben; sie sind für die moderne Forschung nur insofern von Bedeutung geworden, als sie ihr das Verständnis der echten archaischen Kunst wesentlich erleichterten; freilich haben sie auch zu Theorien über das Archaisieren verführt, die glücklicherweise schon außer Kurs gekommen sind.

Unter den plastischen Denkmälern der augusteischen Zeit wollen wir zunächst der Gruppe des Meisters Menelaos gedenken, die durch ihre Künstlerinschrift an die vorausgegangenen Künstlergenerationen des Pasiteles und Stephanos anknüpft, wenn sie auch kaum in die Frühzeit der-

selben gehören wird.[1] Wir haben des Verdachtes, unter dem sie lange stand und heute noch steht, bereits gedacht. Sie soll aus längst vorhandenen Einzelfiguren zusammengesetzt sein, nach Art der Orest- und Elektra-, Orest- und Pyladesgruppe. Indessen, diese ganz verfehlte Konstruktion der »Pasiteliker« hier noch einmal zu behandeln, ist wohl kaum nötig. Das Werk selbst ist ihr stärkster Gegenbeweis: sein harmonischer Charakter tritt so stark und wohltuend in der Gruppierung wie der Linienführung hervor, daß es nicht erst des in der Gestalt des Mantels des Jünglings liegenden Indiziums bedarf, um es für ein in jedem Sinne originales zu halten, das durch kaum viel mehr als ein Jahrzehnt von der Laokoongruppe getrennt erscheint. Das Thema der Komposition ist ein mythisches, und die Deutung, die einst Winckelmann gab: das Wiedersehen und Wiedererkennen von Orestes und Elektra am Grabe ihres Vaters, wird trotz des Widerspruches, den sie einst gefunden hat, als die richtige ziemlich allgemein anerkannt. Das Altersverhältnis der beiden »stillen Vertrauten« spricht ebenso dafür, wie das kurz geschorene Haar der Frau, das als Zeichen der Trauer erscheint. Die Stütze in der Form einer Grabstele ist vom Künstler mit Bedacht gewählt, um dem Beschauer die rechte Deutung zu suggerieren; er hat sie freilich noch dazu benutzt, seine Signatur, in der er sich Schüler des Stephanos nennt, anzubringen. Ein Hauch tiefer Innerlichkeit durchzieht die ganze Komposition. Die beiden »stillen Vertrauten« sind ganz im gegenseitigen Anblick versunken. Nur ein unverhofftes Wiedersehen erklärt diesen Zug; er bringt zugleich die lange Trennung der beiden Geschwister zum Ausdruck, die es möglich gemacht hat, daß dies Wiedersehen zugleich zu einer Erkennungsszene geworden ist. Orestes ist an seine ältere Schwester herangetreten, die der Meister mit gutem Bedacht größer und reifer gebildet hat, um den Verdacht einer alltäglichen Liebesgeschichte zu vermeiden und doch ihre jungfräuliche Schönheit betonen zu können. Sie hat den Arm um seine Schulter gelegt und faßt mit der Linken seinen vorgestreckten rechten Arm. Der Ausdruck ihres sanft geneigten Antlitzes ist inniger als der des emporblickenden Orestes, dem die Züge seiner Schwester noch bekannt sind, während sie in dem schönen Jüngling nur schwer das Kind wiedererkennen kann, das sie einst den Händen der entmenschten Mutter entrissen hat. Sie versenkt sich liebevoll in diese Züge, in denen sie die Ähnlichkeit mit denen des tiefbetrauerten Vaters findet und nun den

[1] Helbig, Führer II² Nr. 932. Brunn-Bruckmann, Tf. 309. Collignon, S. 565. Abb. 349. Petersen, Vom alten Rom² zu S. 143. Abb. 121. Arndt, Einzelvkf. Nr. 258—61. Kunstg. in Bildern. I. 79. 9. Wickhoff, Wiener Genesis. S. 27. Furtwängler-Urlichs, Handausgabe der Denk. gr. u. röm. Skulpt. Tf. 37. Die ältere Literatur bei Friederichs-Wolters Nr. 1560.

totgeglaubten Bruder erkennt, den sie zärtlich umfängt, während er eben die Auseinandersetzung beendigt zu haben scheint, die ihr die freudige Gewißheit verschafft hat. Der Künstler hat auf alle die greifbaren Mittel, die der Mythos wie die Dichtung für jene Wiedererkennung verwendet haben, verzichtet und die Situation durch rein künstlerische Motive zu präzisem Ausdruck gebracht. Es ist nicht seine Schuld, wenn diese gelehrtem Mißverständnis begegnet sind, er hat ein echtes Kunstwerk geschaffen, dessen Wirkung auch jene sich nicht entziehen konnten, die ihn zum »Pasiteliker« stempeln wollten. Menelaos hat die alten Meister wohl studiert, und ein leiser Zug akademischen Charakters liegt auf seinem Werk. Sein Orestes hat die Elastizität einer lysippischen Jünglingsgestalt; die Beinstellung, der die Brust querende Arm sind Einzelzüge, die von dort her stammen, und doch ist er so eigenartig durchempfunden, daß wir es kaum bemerken. Auch die Drapierung der Elektra zeigt, daß er seine Draperiestudien an ähnlichen klassischen Vorbildern gemacht hat, aber er hat sie doch durch ein weit reicheres und mehr kompliziertes Faltenspiel dem gesteigerten malerischen Bedürfnis angepaßt. Die Art, wie er dem Orestes das Gewand umgelegt hat, verrät einen erlesenen Geschmack, aber besonders fein sind die Faltenzüge beider Draperien darauf abgestimmt, die Verbindung beider Gestalten für das darüber gleitende Auge noch deutlicher erscheinen zu lassen, es findet seinen Ruhepunkt dort, wo sich die Blicke der beiden Geschwister liebend begegnen.

Die Gruppe des Menelaos ist das einzige signierte Werk der augusteischen Zeit von kunstgeschichtlicher Bedeutung. Wir haben leider keine Kenntnis der Namen derjenigen Künstler, die in hervorragender Weise für den Kaiser tätig gewesen sind, aber eine glänzende Reihe von Kunstwerken gibt heute noch Zeugnis von dem Geiste, in dem damals die Künste dem Herrscher gehuldigt haben. Das persönlichste dieser Augustus verherrlichenden Werke ist wohl die Marmorstatue im Braccio nuovo des Vatikans, die in den Trümmern der bei dem heutigen Primaporta gelegenen, neun Milien von Rom entfernten Villa gefunden wurde, die Livia infolge eines ihr widerfahrenen Wunderzeichens am Strande der Tiber erbaut und ad gallinas genannt hatte.[1] Schon der Fundort spricht diesem Bildnis den Charakter der Authentizität zu. Von der Villa selbst ist noch ein großer unterirdischer Saal mit Tonnengewölbe vorhanden, dessen Wandmalereien die Wände durchbrechen, indem sie die Aussicht in einen wahren Zaubergarten eröffnen, der ein Idealbild der Parkanlagen vorstellt, die diese Villa umgaben. Es sind sechs Bilder, die ein zusammenhängendes Ganze bilden.[2]

[1] Amelung, Braccio nuovo. Nr. 14. Tf. II. Helbig, Führer I². Nr. 5. Beide mit näheren Literaturangaben.

[2] Antike Denkmäler. I. Tf. 11, 24, 60.

Um den Eindruck der Tiefe wirksam zu erzielen, ist der ganze Vordergrund durch ein leichtes Gitter eingefaßt, das sich mit einigen Durchlässen gegen den Garten zu öffnet, der von demselben durch einen breiten Wiesengürtel getrennt ist. Der Garten selbst wird von einem niedrigen, zierlich durchbrochenen Zaun umgeben; dieser biegt in der Mitte jedes Bildes stark ein, um für einen Baum außen Platz zu lassen, der so zum Hauptträger der Tiefenwirkung wird. Den auf diese Art gewonnenen Vordergrund beleben ein paar Vögel, die aus dem Garten herübergeflogen sind und nun auf dem Gitter ausruhen oder auf dem Wiesenstreifen herumhüpfen, sowie ein Vogelkäfig, den die gütige Herrin samt den Insassen auf den Zaun gesetzt hat, damit sie Gartenluft genießen können. Der Garten ist von den seltensten Bäumen, Sträuchern und Blumen dicht bewachsen, Blätter, Blüten und Früchte wirken zu einem farbigen Schaugepränge zusammen, lustige Vögel flattern im Dickicht und hüpfen von einem Baum zum andern. Auch der Floristiker findet in diesem Garten allerlei Interessantes, aber glücklicherweise doch nicht allzuviel.[1] Trotz genauer Naturbeachtung ist der dekorative Charakter gewahrt, der durch peinlich genaue Wiedergabe aller botanischen Details schwer geschädigt worden wäre. Die Herrin der Villa war auch keine gelehrte Botanikerin, sondern eine fürstliche Blumenfreundin, und die Dekoration dieses großen Saales entsprach gewiß ihrem persönlichen Geschmack, dem der Maler in echt künstlerischer Weise Rechnung getragen hat. Das Marmorbild des Kaisers ward außerhalb der Villa gefunden; nach den Bauresten zu schließen, stand es einst auf einer Terrasse oder in einem Portikus vor der zum Tiber gekehrten Fassade, nur für die Vorderansicht berechnet und mit dem Rücken an der Wand einer Nische durch einen eisernen Stab befestigt. Bei der Auffindung trug es noch lebhafte Farbenspuren, die jetzt schon stark verblichen sind. Leider ist die so leicht durchführbare Wiederherstellung der Polychromie im Abguß oder auch nur in der Abbildung bis heute unterlassen worden, obschon ihre Bedeutung für die Gesamtwirkung des Kunstwerkes eine keineswegs geringe ist. Der Kopf der Statue war selbständig gearbeitet und eingesetzt; als Stütze ist neben dem rechten Bein ein kleiner auf einem Delphin reitender Eros angebracht, in höfischer Anspielung auf die erlauchte Abstammung des Herrschers von Aphrodite. Eine ungefähre Zeitbestimmung läßt sich aus dem Alter des Dargestellten, der nahe an die fünfzig erscheint, erschließen, jedenfalls fällt es, wenn auch nur wenige Jahre, vor die Errichtung der Ara Pacis im Jahre 9 v. Chr. Er ist durch den

[1] Möller, »Die Botanik in den Fresken der Villa der Livia.« Röm. Mitt. V (1890). S. 78 f.

Panzer und das um die Hüfte im reichen Faltenwurf drapierte Paludamentum als Imperator dargestellt, der mit der hocherhobenen Rechten die Rede begleitet, die er an seine Truppen hält. Seine Stellung ist von eindrucksvoller Hoheit, das Antlitz ernst im Vollbewußtsein der Herrschergewalt, das heroische Element verstärkt durch die ideale Nacktheit der Beine. Die hellenische Auffassung verrät sich sofort durch den Anschluß an das polykletische Ponderationsprinzip,[1] aber es erscheint hier nicht in seiner alten Strenge, sondern in jener Ausbildung, die es schon im vierten Jahrhundert erfahren hatte und immer wieder erfahren mußte, wo das rhythmische Gefühl nicht durch das Autoritätsprinzip erstickt ward. Der gesenkte Arm befindet sich auch hier auf der Spielbeinseite, der gehobene auf der des Standbeines, und dieses gegenseitige Entsprechen in der Richtung der Extremitäten ist auch hier der rhythmische Grundzug. Der Klassizismus ist eben noch nicht auf jener Höhe angelangt, die er unter Hadrian erreicht hat. Die kapitolinische Statue des Antinous folgt peinlich genau ihrem polykletischen Vorbilde, hier aber spricht die Kunst noch ihre eigene Sprache, die nicht völlig frei von Archaismen und lateinischen Lehnworten, doch noch eine echt hellenische ist. In der linken Hand hielt der Kaiser einen Stab, der jetzt als Skeptron ergänzt ist, aber wohl eher eine Lanze war, die die Erinnerung an das berühmte lysippische Alexanderbildnis nahelegt. Der mit reichem plastischen Schmuck gezierte Panzer gibt sein metallenes Vorbild nur insoweit wieder, als es eben geboten war. Der Künstler hat nicht den Stil des Metallreliefs bei der Umsetzung in Marmor einfach festgehalten, und wenn wir etwa annehmen wollten, der Kaiser habe einen gleich geschmückten Panzer wirklich getragen, so müßte dieser selbst in dem Falle, daß er von dem Meister der Statue gefertigt worden wäre, doch erheblich anders ausgesehen haben. Die reiche Bemalung ist hier durch die Umgebung gefordert. Am metallenen Urbild ist nur eine weit einfachere durchführbar, und die ausgesprochene Ansicht, diese Farbenwerte gäben Email wieder, setzt für die Antike eine Technik des »Email de ronde bosse« voraus, für deren Vorhandensein es keine Spuren gibt, und deren so ausgedehnte Verwendung im höchsten Grade stilwidrig wäre. Genau das umgekehrte Verfahren ist es, das wir hier sehen. Der Meister hat ein zu feines Stilgefühl, als daß er das Eindringen des Metallstiles in sein Marmorwerk nicht als notwendig zu vermeidende Störung empfunden hätte. Den Inhalt der figürlichen Darstellung bildet eine künstlerische Verherrlichung der Regierung

[1] Die Andeutung eines persönlichen Gebrechens des Augustus hat aus dieser Stellung sein moderner Biograph hier herausgelesen. Gardthausen, Augustus und seine Zeit. I². S. 486 f.

des Augustus, die sich enge an eine dichterische Behandlung desselben Themas anschließt. Feinhörige Forscher haben hier das Carmen saeculare des Horaz durchklingen hören. Die oberste Stelle nehmen die Gottheiten des Himmels ein. Caelus ragt mit dem Oberleib aus den Wolken und zieht mit beiden Händen den Schleier des Nachtgewölkes vom Himmelsgewölbe herab, um für Sol, der auf seinem von vier feurig dahinrasenden Rossen gezogenen Wagen die Fahrt antreten will, die Bahn frei zu machen. Der Wolkenmantel[1] ist von den Strahlen des Sonnengottes rot gefärbt; Haar und Bart des Caelus haben die gleiche Farbe, während die flach auf den Grund hineingezeichnete Partie des Gewölkes, die mit dem »Mantel« untrennbar zusammenhängt, noch im dunkeln Blau erscheint. Diese außerordentlich feine künstlerische Darstellung des Sonnenaufganges, die in Einem die Wirkung des aufsteigenden Tagesgestirnes schildert, bedarf nicht mehr des althergebrachten Gegenstückes der versinkenden Nacht. Dem Sol vorauf ist Aurora mit ihrer Fackel geeilt, sie wird von einer Flügelgestalt getragen, die ein Krüglein hält, aus dem sie den Tau auf die Erde träufelt. Man hat in ihr die Göttin des Morgentaues erkannt. Die Deutung auf die tauspendend gedachte Morgenwolke[2] entspricht dem künstlerischen Motiv. Daß Aurora von ihr getragen wird, erscheint erst damit als ein sinniges Motiv, und gerade durch die Art, wie sie mit ihrem einen Flügel noch förmlich in dem niedersinkenden Wolkenvorhang steckt und sich dann loslöst, bestätigt sie diese Deutung. Ganz unten liegt die mütterliche Gestalt der Tellus, über die durch das Wirken des Kaisers eine neue glückverheißende Zeit herangebrochen ist, deren Beginn durch den Sonnenaufgang symbolisch angedeutet wird. Ein reich gefülltes Horn deutet die Fülle der Gaben, die der Friede bringt, war es doch vor Zeiten noch im Besitze Eirenens und ihres Plutoskindes. Zwei kleine sich an die Tellus schmiegende nackte Kinder charakterisieren die Ernährerin des Menschengeschlechtes. Die Mitte des Panzers nimmt die Darstellung der Rückgabe der von den Parthern im Siege über Crassus im Jahre 53 erbeuteten römischen Feldzeichen ein, dieses großen diplomatischen Triumphs des Kaisers, der das römische Selbstgefühl befriedigt und geschwellt und als der Höhepunkt seiner äußeren Politik gegolten hat. Das Ereignis fiel in das Jahr 20 v. Chr. Es ist hier in einer kurzen aber monumentalen Formel zum Ausdruck gebracht: Der Vertreter der römischen Kaisermacht, in voller Rüstung, die Linke am Schwertgriff, Mars von seinem Spürhund begleitet, streckt die Rechte

[1] Von harmlosen Erklärern übereinstimmend als die Himmelswölbung vertretend gedacht.

[2] Robert Hermes, XXXV (1900). S. 664.

dem in friedlicher nationaler Kleidung vor ihm stehenden Vertreter der Parther entgegen, der ihm eine vom Legionsadler bekrönte Standarte übergibt. Apollo auf seinem Greif leierspielend, Diana auf ihrem Hirsch sind als spezielle Schutzgötter des Kaisers anwesend. Zu beiden Seiten der Hauptdarstellung sitzt je eine weibliche Figur in gebeugter Haltung; sie repräsentieren zwei eroberte oder wiedergewonnene Provinzen. Die zur Rechten hält eine Drachentrompete und ein kurzes Schwert, vor ihr steht eine Eberstandarte; sie ist jetzt als Gallia erkannt worden, während die zur Linken in kostbarer Kleidung, die das vorgestreckte Schwert hinreicht als Zeichen, daß sie sich ergibt, als Hispania kenntlich ist. Damit wird die Bezwingung dieser Provinz und die Entwaffnung ihrer Bewohner durch Agrippa im Jahre 21 gemeint sein, während der gallische Aufstand bereits im Jahre 28/27 durch Valerius Messalla gebändigt worden war. Wenn wir nun einerseits das Jahr 20 als feste obere Grenze für die Entstehung dieses Bildnisses haben, die Säkularspiele, die im Jahre 17 gefeiert wurden und die Befriedung des Reiches, die hier plastisch zum Ausdruck gebracht ist, verherrlichten, und das Carmen saeculare des Horaz, das wie die poetische Inspiration des Bildschmuckes erscheint, so hat man anderseits darauf hingewiesen, daß die Bilder der besiegten Gallia und Hispania doch wohl auf den Zug des Kaisers durch jene Provinzen zu deuten scheinen, deren vollständige Beruhigung seiner in mehrjährigem Aufenthalt durchgeführten Verwaltungsorganisation zu danken ist. Er ist als fünfzigjähriger aus ihnen im Jahre 13 v. Ch. zurückgekehrt, und zur Feier dieser Rückkehr wurde die Errichtung der Ara Pacis vom Senate beschlossen. So mögen wir denn dies Werk in deren nächste Nähe rücken, aber es trägt noch deutlicher den Geist seines Auftraggebers, dessen Siegel, die Sphinx, auf den Klappen des Panzers angebracht ist. Noch ein Wort über den Faltenwurf des Paludamentes. Er zeugt von außerordentlicher Geschicklichkeit in der Berechnung der malerischen Wirkung und von einem Reichtum, der dem römischen Gewande gegenüber dem hellenischen von Haus aus eigentümlich ist; die Art der Behandlung dieser überschüssigen Faltenmassen erinnert lebhaft an jene der Gruppe des Künstlers Menelaos.

Die Statue von Primaporta ist ein glänzendes Meisterwerk der augusteischen höfischen Kunst und zeigt am deutlichsten die neuen Bahnen, die die hellenische Kunst hier einschlagen mußte, um den ihr gebührenden Platz im neuen Kaiserreiche einzunehmen. Des Herrendienstes war sie aus alten Zeiten wohl gewohnt; daher war ihr die Fügsamkeit eigen, auch den neuen Anforderungen genug zu tun. Im Kultus der Persönlichkeit hat die voraufgehende Zeit bereits so viel geleistet, daß ein Überbieten in dieser Richtung fast ausgeschlossen erschien. Aber ein wesentlicher Unterschied beginnt sich doch fühlbar zu machen. Auch

Alexander und die Diadochenfürsten hatten eine ihren Tendenzen entsprechende höfische Kunst, die zu ihrer Verherrlichung stets bereit war. Doch haben sie ihr die Darstellung ihrer Taten nie zur Aufgabe gestellt. Damit betrauten sie ganz sachgemäß ihre Historiographen und gestatteten der bildenden Kunst, auf ihrem mythischen Boden zu bleiben. Selbst in den Huldigungen, die Pergamon und Rhodos der mächtigen Roma darbringen, herrscht der mythische Stil, wie das Romulus- und Remusrelief des kyzikenischen Heiligtumes und der Laokoon beweisen. Aber trotz alles Gräcisierens und Atticisierens in dieser Zeit wird doch an die Kunst die Forderung gestellt, sich auf den Boden der realen Tatsächlichkeit zu stellen. Sie hat es nur widerstrebend getan und noch auf lange hinaus sind ihre Rückfälle in das mythische Wesen geradezu an der Tagesordnung. Aus diesem Konflikt, in welchem die Kunst etwas anderes sagen muß, als sie in ihrer eigenen Sprache ausdrücken kann, ist schließlich die »Allegorie« entstanden. Zunächst sehen wir gerade an unserm Beispiel, wie sie ihre ersten Schritte auf diesem ihr fremden Boden an der Hand der Dichtung macht und sich dem dichterischen Ausdruck anschließt, um reale Ereignisse darzustellen. Aber sie sinkt bald in das Gebiet der Prosa und lernt auf den Triumphsäulen und in den Triumphbögen fortlaufende Geschichten zu erzählen, in ähnlichem, aber erfolgreicherem Wetteifer mit dem Historiker, wie sie im Beginne ihrer glorreichen Laufbahn in der Erzählung des Mythos einst mit den Dichtern zu wetteifern versucht hat.

Ziemlich gleichzeitig mit der Errichtung der Statue vor der Villa der Livia muß die des Altares der Ara Pacis Augustae auf dem Marsfelde erfolgt sein, über welche uns ausreichende Kunde aus dem Altertume herüberklingt. Vor allem durch den Kaiser selbst, welcher in dem Bericht über seine Regierung, der uns in der berühmten Inschrift von Ankyra erhalten ist, anführt, daß der Senat, anläßlich seiner Rückkehr aus Spanien und Gallien nach Rom (im Jahre 13) der Göttin des Augustus-Friedens am Marsfeld einen Altar zu weihen beschloß, auf welchem Oberbeamte, Priester und Vestalische Jungfrauen alljährlich Opfer zu bringen hätten. Das war die einzige offizielle Ehrung, die er für dieses Ereignis gestattete, ähnlich der, als er sechs Jahre zuvor aus dem Orient zurückkehrte, wofür der heimkehrenden Glücksgöttin ein Altar gestiftet worden war. Den Antrag des Senates, ihm im Sitzungssaale einen Altar zu errichten, wies er ab. Das Denkmal wurde im Jahre 9 eingeweiht, seine Abbildung findet sich auf Münzen des Nero und Domitian, freilich in einer Weise, die wir jetzt als völlig unzureichend erkannt haben, nachdem es glücklicherweise gelungen ist, das Denkmal in allen Hauptzügen wiederzugewinnen. Schon im Beginne des sechzehnten Jahrhunderts sind Teile desselben an der Stelle gefunden worden, wo sich jetzt der Palazzo Fiano

erhebt,[1] der den Platz einnimmt, an dem es einst gestanden hatte; 1859 kamen dort abermals Stücke zum Vorschein, ohne daß zunächst ihre Zusammengehörigkeit und das Denkmal, von dem sie stammen, erkannt worden wären. Von den Fundstücken war damals nur ein kleiner Teil im Hofe des Palazzo geblieben, ein größerer kam in den Besitz der Medici, zum Teil nach Florenz, und befindet sich jetzt in den Uffizien, während ein anderer Teil in der Villa Medici in Rom verblieb. Je ein Stück kam in den Vatikan und in den Louvre, sogar auch nach Wien und England ist je eines verschlagen worden. Am frühesten wurde die Zusammengehörigkeit der Stücke im mediceischen Besitz erkannt, und alte Handzeichnungen zeigen, wie hoch man den künstlerischen Wert dieser Fragmente schätzte, aber es ist doch erst im Jahre 1881 Friedrich v. Duhn gelungen, den größten Teil der damals vorhandenen Stücke zusammenzustellen und als Reste der Ara Pacis Augustae zu erweisen.[2] Der erste Versuch, eine Rekonstruktion des Denkmales selbst zu geben, rührt von Petersen her,[3] der dann später eine Gesamtausgabe desselben unternahm.[4] Es wurde danach mit den Resten, die aus dem Palazzo Fiano in das Thermenmuseum kamen, durch A. Pasqui eine probeweise Herstellung im Hofe des Thermenmuseums zustande gebracht. Im Jahre 1903 kam es endlich zu Ausgrabungen an der Fundstelle, die erfolgreich verliefen, so daß wir nunmehr bald den Wiederaufbau des alten Kunstwerkes erwarten dürfen, und wohl auch eine neue Ausgabe, die ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung, die zuerst Wickhoff erschlossen hat,[5] gerecht wird. Die wesentlichen Änderungen, welche Petersens Rekonstruktion durch diese jüngsten Funde erfahren hat, sind von demselben in dankenswerter Weise eingehend dargelegt und erörtert worden.[6] Der Altar selbst und das Bild der Göttin,

---

[1] In seiner Ausgabe der Ara Pacis, S. 5, gibt Petersen das Datum der ersten Funde folgendermaßen an: »unbestimmt wann, vor dem Jahre 1530.« Eine naheliegende Beobachtung führt jedoch zu einem noch früheren Datum. Die Opferdarstellung, Tf. VII, 20 bot Raffael das Vorbild zu seinem Karton mit dem Opfer zu Lystra. Diesen Zusammenhang hat bereits Springer erkannt: Raffael und Michelangelo. II, S. 84. »Bekanntlich hat Raphael zu diesem Karton sich mannigfach stoffliche Anregung aus der Antike geholt, den ganzen Opferapparat römischen Skulpturen nachgebildet. Die Reliefs der Trajansäule wiesen ihm ähnliche Szenen, insbesondere aber fand er die Gruppe mit dem Opfertiere in einem antiken Relief vorgebildet, welches in den Gärten der Villa Medici bewahrt wurde.« Die Zeichnungen zu den Kartons der Teppiche datieren also den ersten Fund vor 1516.

[2] Miscellanea Capitolina. 1879. S. 11 ff. Annali 1881. S. 302 ff. Tf. V. W. Monument XI. Tf. 34—36 und Annali 1885. S. 320 ff.

[3] Röm. Mitt. IX (1894). S. 172 ff.

[4] Ara Pacis Augustae. Sonderschriften des österr. arch. Instituts. Bd. II. Die Tafeln in einem besonderen Bande. 1902.

[5] Wiener Genesis. S. 20 ff.

[6] Röm. Mitt. XVIII (1903). S. 164 ff. und S. 330 ff. Jahrb. XVIII (1903). Anz. S. 182 ff. Veröffentlicht sind sie jetzt von Pasqui, Notizie degli scavi. 1903. S. 549 ff. Eine neue,

das wir hinter demselben vermuten, stand im Hofe, den eine marmorne Umfassungsmauer im Rechteck umschloß. Die Einfassung ward zum Träger des künstlerischen Schmuckes nach innen wie nach außen. Im Innern allerdings beschränkt sich dieser auf ein einfaches, aber stilvolles dekoratives Motiv. Bukranien, von denen Girlanden mit flatternden Bändern herabhängen, ziehen sich rings herum auf dem oberen Teil der Wandfläche, während der untere nur einen Wechsel von erhöhten und vertieften glatten Streifen zeigt. Die Friesenden bilden reich und prächtig ornamentierte Pilaster. Der äußere Schmuck jedoch ist noch weit glänzender. Den unteren Wandteil, dessen Blöcke auf ihrer Innenseite jene Streifen tragen, bedeckt außen ein ganz wundervoller Ornamentenfries, während der darüber befindliche, dessen Innenseite den Festonschmuck trägt, außen dem figürlichen Fries vorbehalten blieb. Die beiden Wandteile trennt eine Querleiste, die sich von Pilaster zu Pilaster durchzieht und innen wie außen als Mäanderband erscheint. Ein kräftiger Marmorsockel bildet die Basis, von dem sicher vorauszusetzenden Gebälk ist bisher keine Probe gefunden. Die Ost- und Westseite bilden die Fronten dieser Einfassung, sie sind von genau gegenüberliegenden Türen in ihrer Mitte durchbrochen, zu der im Westen führte eine Treppe von fünf Stufen. Ob auch um diese Umfassung eine Säulenhalle angeordnet war, wie Petersen angenommen hat, darüber steht die Antwort der Ausgrabung noch aus, aber auch dann würde dieser römische Altarbau nicht mit den Prachtaltären der Diadochenzeit wetteifern, gegen deren Riesenmaß gehalten, er gar klein und zierlich erscheint. Auch seine Form findet da keine Analogien und ist als italisch erwiesen, sein künstlerischer Schmuck ist allerdings hellenisch, und doch dem römischen Geiste völlig angepaßt. Diese Einfassung trägt keine mythischen Darstellungen mehr, wie sie noch zwanzig Jahre vorher der Altar des Ahenoharbus trug; sie zahlt ihren Zoll dem römischen Wirklichkeitssinne, ganz in der Weise, wie es die Reliefs des Panzers der Augustusstatue getan haben. Die Längsseiten der Einfassung tragen Prozessionszüge, die westwärts nach dem Haupteingange zu orientiert sind und den Herausgeber sehr zur Unzeit an den Panathenaeenfestzug im Parthenonfriese gemahnt haben. An der Westseite war an der südlichen Ecke ein Sauopfer dargestellt,[1] das jetzt nicht nur von der als nicht zur Einfassung gehörigen Platte mit dem Marstempel befreit ist, sondern auch durch die Funde der Ausgrabungen seine Fortsetzung erhalten hat, während das bekannte Tellusrelief jetzt seinen Platz, durch die

während des Druckes erscheinende Abhandlung von Petersen, Jahresh. IX (1906). S. 298, kann hier keine Beachtung finden.

[1] Petersen, Tf. III. Nr. VIII.

Tür von der ihr geltenden Opferdarstellung getrennt, an der nördlichen Ecke der Westseite gefunden hat. Die der Via Flaminia zugekehrte Ostwand zeigt zu beiden Seiten der Tür je eine Stieropferdarstellung, die in ähnlicher Weise über diese weg eine Einheit bilden, wie die beiden Darstellungen an der Hauptfront.[1] Auf der einen Platte wird der Stier noch im Prozessionsornat an einem stattlichen Tempelbau vorbeigeführt, ohne daß uns mehr als seine zwei Begleiter erhalten sind; die andere zeigt das Opfer selbst unter reicher Assistenz. Die neuen Funde haben uns für diese Darstellung durch das Stück mit dem ficus ruminalis, der sich hier allein anfügen ließ, auch noch eine sehr interessante Ortsbezeichnung hinzugebracht. Demnach steht diese ganze Opferszene mit den Prozessionszügen dieser Altareinfassung, von denen sie übrigens wegorientiert ist, nicht in direktem Zusammenhang. Man hat an den von Augustus zu Ehren Cäsars eingerichteten Lupercal gedacht, doch erwarten wir auch hier noch genauere Kunde von der Wiederaufnahme der Grabungen.

Ehe wir an die eingehendere Betrachtung des Figurenfrieses gehen, haben wir noch kurz des ihn fortlaufend begleitenden ornamentalen Frieses zu gedenken, der den künstlerisch bedeutsamsten Teil des Gesamtschmuckes bildet. Dieser nimmt, da seine Höhe 182 gegen 155 des figürlichen Frieses beträgt, den weitaus größeren Flächenraum ein. Mit den gleichfalls glänzend ornamentierten Pilastern, dem Mäanderband und den Festons des Innenraumes zusammengenommen, überwiegt der rein ornamentale Schmuck den figuralen ganz außerordentlich. Es ist das ein Verhältnis, dem auf dem Gesamtgebiete der hellenischen Kunst bisher nichts Ähnliches an die Seite zu setzen ist. So groß deren Schmuckfreude auch gewesen ist, sie hat dem dekorativen Pflanzenornament doch stets nur eine bescheidene Rolle eingeräumt und es an bestimmte Stellen verwiesen, auf die es streng beschränkt ward. Sie hat diese bedeutende Reform in ihren frühesten Tagen, und zwar gleichzeitig mit der Rezeption des Mythos, durchgeführt. Nun stehen wir am Ende des großen kunstgeschichtlichen Schauspieles: die mythische Welt beginnt zu weichen, und gleichzeitig damit wird das Ornament frei und überspannt nun Räume, von denen es vorher ausgeschlossen war. Aber in dieser Freiheit ist es auch eine Macht geworden. Die erste ihrer Großtaten ist die an der Ara Pacis Augustae. Die Entwicklung, die das Pflanzenornament in der römischen Kunst von da ab bis zum vollständigsten Illusionismus hin genommen hat, und gleichzeitig seine Ausbreitung über ganze Wände, »Pfeiler, Vasen und Urnen« ist bereits von Wickhoff dargelegt worden.

[1] Petersen, Tf. VII. Nr. II u. XIX.

An der Ara Pacis aber findet es sich in zweifacher Gestalt. Die Festons im Innern sind mit feinster Naturbeobachtung komponiert. In diesen, zu einem Ornament gereihten, gewundenen Kränzen sind Blätter und Früchte mit liebevollster Treue nachgebildet, die eine genaue botanische Bestimmung aller Einzelheiten zu gestatten scheint. Der Zaubergarten der Villa der Livia könnte das Material dazu geliefert haben. Ganz anders an den Außenseiten. Hier herrscht der Akanthos und sein Rankenwerk und damit das stilisierende Prinzip. Freilich, nirgends hat früher das Rankenwerk eine ähnlich naturalistische Durchbildung seiner Einzelheiten erhalten. Hier ist schon durch das Herauswachsen aus einem Blattkelch seine organische Natur betont, und als ob er aus diesem Standort frische Säfte triebe, sind die Ranken, Blätter, Blüten und Früchte wie Naturgebilde geraten. Aber selbst der Schwan, der in bestimmten Abständen auf der Spitze des Rankenwerkes mit ausgebreiteten Flügeln thront, ist ornamental zu demselben gestimmt und offenbar aus dieser ihm innewohnenden Fähigkeit dazu gewählt. So sehen wir denn hier noch beide Prinzipien nebeneinander walten, doch die Art, wie sie zusammenwirken, läßt die folgende Entwicklung bereits erkennen. Den Ursprung dieses römischen Pflanzenornamentes dürfen wir wohl in der Toreutik suchen, deren erhaltene Proben es dort in reicher Verwendung zeigen. Es ist nicht das einzige Element, das von dort her in die römische Plastik eindringt und uns an das programmatische Wort erinnert, mit dem Pasiteles das Verhältnis der plastischen Techniken bezeichnet.

Von den beiden Prozessionszügen der Längsseiten ist der der südlichen Wand der vornehmere, da in ihm der Kaiser selbst an der Spitze seiner Familie einherschreitet.[1] Er erscheint als Flamen mit dem Apex auf dem Haupte, wohl als der Flamen des göttlichen Julius, eine Würde, die er im Jahre der Stiftung der Ara, aber nicht in dem der Vollendung bekleidete, wo er als Pontifex maximus hätte dargestellt werden müssen.[2] Das hat die feierliche Handlung hier als die Konsekration und nicht als die Einweihung des Heiligtums erkennen lassen. Ihre Wiedergabe ist von einem Realismus, der den Wandel des Zeitgeschmackes in der kurzen Spanne Zeit von dem Ahenobarbusaltar an recht eindringlich zeigt. All die Männer, Frauen und Kinder tragen Porträtzüge; an den eifrigen ikonographischen Streitfragen, zu welchen diese Darstellungen Anlaß boten, sind gewiß die Meister derselben ganz unschuldig. Hat sich doch alles als zuverlässig erwiesen, was sie in Einzelheiten der Tracht und Abzeichen bieten, und sie bieten

[1] Petersen, Tf. VI, Nr. XIV—XVIII.

[2] Reisch, Wiener Studien. XXIV (1902). S. 193 ff. v. Domaszewski, Jahreshefte. VI (1903). S. 57. Petersen, Röm. Mitt. XVIII (1903). S. 168. Anm. 1.

kaum weniger als den ganzen damaligen Hof- und Staatskalender, dessen Einzelheiten wir hier ihren Interpreten überlassen. Der führende Meister hat damit einen, gewiß von kundiger Hand vorgeschriebenen Auftrag erfüllt; damit ist die von Anton von Werner behauptete Präexistenz erwiesen. Die Stiefelabbildungen auf S. 85 der Petersenschen Ausgabe bieten eine unbeabsichtigte aber drastische Illustration. Die geringe Freiheit, die dem Künstler das offizielle Programm ließ, hat er reichlich benutzt, um durch zerstreuende Einzelzüge dessen öde Feierlichkeit nicht zu vollem Durchbruch kommen zu lassen, was ihm jedoch nur so weit gelungen ist, als es eben gelingen konnte. Aber ganz neuartig ist seine Art der Reliefbehandlung: die hintere Reihe der Gestalten tritt in verschiedenen Abstufungen flacher aus dem Grund heraus, und damit wird eine malerische Wirkung in den Zug hineingebracht, die durch das Hinzutreten der Farbe wesentlich gesteigert wurde. Weit freier hat er sich in den Opferdarstellungen bewegen können, und wenn er auch, wie wir jetzt wissen, in der Darstellung des Sauopfers Senatus und Populus hat anbringen müssen, den ersteren als den Spender, den letzteren als seinen Assistenten, so haben wir auf die stilistische Ähnlichkeit mit den Tierreliefs vom Palazzo Grimani bereits hingewiesen. Aus dem allzu stattlichen Hirtenhause dort ist hier ein ähnlich am Felsen überhängender Tempel geworden, in dem zwei sitzende Götterbilder zu sehen sind; der Herausgeber hat in ihm den Tempel der Penaten erkannt, den Augustus erneuert hat und der in der Nähe des Tellusheiligtumes lag.

Von besonderer Schönheit sind die beiden Platten des Stieropfers auf der Ostseite, die durch die neuen Funde eine weitere Ergänzung erfahren haben — auch hier scheinen Senatus und Populus in ähnlicher Weise wie am Tellusopfer beteiligt gewesen zu sein —. Das Bedürfnis nach einer solchen ist schon in den Tagen nach ihrer Entdeckung lebhaft empfunden worden; es führte zu einer künstlerisch sehr fein wirkenden Stuckergänzung, die sie zu abgeschlossenen Bildern umgestaltet hat. Wir haben hier nur eine Beobachtung anzufügen, die seltsamerweise der wilden, an diesem Werke getriebenen Reminiszenzenjagd entgangen ist. Der Beilträger in der Platte der Führung des Stieres zum Opferplatz gibt ganz genau den polykletischen Doryphoros wieder, nur von der Rückseite gesehen, und durch den kurzen Schurz, der hier hinzugefügt werden mußte, verschieden. An der Augustusstatue von Primaporta haben wir von diesem Vorbild bereits gesprochen. Es ist aber auch hier nichts mehr als ein Wahrzeichen der ganz selbstverständlichen Tatsache, daß der Meister der Ara Pacis die große Kunst der Vorzeit gar wohl gekannt und geliebt hat. Der Versuch, ihn zu einem Eklektiker zu machen, so gründlich er sich selbst widerlegt, bedarf aber doch einer eingehenden Kritik, da leider derzeit nur

auf diesem Wege ein richtiges kunstgeschichtliches Verständnis dieser Schöpfung zu erreichen ist. Der Tendenz dieser Anschauung sind wir bereits des öfteren auf unserem Wege entgegengetreten. Die Fabel von den »Neuattikern« und »Pasitelikern« hat auch hier ihre verhängnisvolle Wirkung geübt. Petersen hat einen Abschnitt seines Buches mit der Überschrift versehen: »Der Parthenonfries als Vorbild«, und da er dafür Gläubige gefunden hat, so wird eine kurze Entgegnung zur Pflicht. Er hat sie uns leicht gemacht. In diesem Abschnitte findet sich folgende programmatische Bemerkung: »An zwei Punkten nun vornehmlich hat der Schöpfer des römischen Frieses den athenischen zum Vorbild genommen, vorne und hinten«. Nun aber hat die folgende Ausgrabung das »hinten« Petersens zum »vorn« und das »vorn« zum »hinten« gemacht, und wir könnten damit die Sache für erledigt halten. Es war die falsche Analogie des Parthenonfrieses, die die sonst so exakte Untersuchung dieses Forschers irregeführt hat, denn auch von den Göttern, die er hier voraussetzte, hat sich bei den letzten Ausgrabungen außer nicht Zugehörigem tatsächlich nur ein Teil des Schoßes einer nach links sitzenden Frau vor der Ostfront gefunden. Was aber der ideale Panathenäenzug des Parthenonfrieses mit diesen veristischen Darstellungen einer römischen Prozession zu tun hat, darüber geben auch die langwierigsten und langweiligsten Darlegungen keine Antwort. Das »Vorbildsuchen« hat aber doch an einem hier bisher nicht behandelten Teile dieses Kunstwerkes einen realen Erfolg gehabt. Es ist das Tellusrelief, das den dem Sauopfer gegenüberliegenden Platz der Eingangsseite füllte, zugleich der einzige Teil, der keinen realistischen Vorgang schildert, sondern eine dichterisch sinnbildliche Darstellung in dem Sinne dieser Zeit enthält. In der Mitte thront auf einem Felsensitz die in üppiger Weiblichkeit dargestellte Erdgöttin, deren Schoß mit Früchten reich beladen ist; zwei Kinder schmiegen sich liebevoll an sie an. Zu ihren Füßen lagert ein Rind, und ein Schaf trinkt aus einem Quell, der einem umgestürzten Gefäß in einem Dickicht am linken Ende der Darstellung entspringt. Auf dem Gefäß sitzt ein kleiner Vogel. Eine üppige Vegetation sprießt hinter der sitzenden Gestalt. Zu beiden Seiten der Terramater schweben zwei kleinere, einander symmetrisch entsprechende Frauengestalten mit segelgleich vom Winde geblähten Gewändern, die eine auf einem Schwan, der sie in die Höhe tragen soll, die andre auf einem phantastisch gebildeten Seedrachen, der mit ihr über die Wellen hineilen wird. Die rechte Deutung dieser beiden Figuren hat Petersen durch den Hinweis auf die Verse 29 ff. des Carmen saeculare des Horaz gegeben: Fertilis frugum pecorisque Tellus — spicea donet Cererem corona, nutriant fetus et aquae salubres — et Jovis aurae, die alle Elemente dieser Darstellung enthalten. Die Tellus

entspricht genau dem horazischen Vers. Die nährenden Wasser, die sie befruchten, strömen aus dem umgestürzten Gefäß, und die Jovis aurae sind eben diese beiden Gestalten, die den Landwind und den Seewind darstellen. Auch Petersen hat dabei der beiden Aurae velificantes sua veste gedacht, die Plinius 36.29 unter den ohne Meisternamen berühmt gewordenen Werken in der Curia Octaviae erwähnt. Ihre Zweizahl würde sich am leichtesten unter der Voraussetzung erklären lassen, daß ihre Funktionen dieselben gewesen sind wie hier, und dann mußten sie auch in ähnlicher Weise charakterisiert sein. Aber wir sind keineswegs zu der Annahme gezwungen, diese Marmorstatuen wären ältere, nicht in Rom entstandene Kunstwerke gewesen. Doch wie dem immer sei, das Tellusrelief der Ara Pacis erweist sich als von derselben Quelle inspiriert wie die Panzerreliefs der Statue des Augustus, und das allein könnte genügen, um seine bestrittene Echtbürtigkeit nachzuweisen. In Frage gestellt ward sie durch ein in Karthago gefundenes Relief, jetzt im Louvre, auf dem sich die Mittelgruppe der Tellus mit ihren Kindern und den beiden Tieren so genau wiederholt, daß die fehlenden Teile des römischen Reliefs darnach ergänzt werden könnten.[1] Dagegen fehlen die beiden Aurae hier, an deren Stelle zwei Halbfiguren getreten sind; für die auf dem Seedrachen entsteigt dem Meere ein Triton mit wehendem Gewand, der nun neben der Erde das wildbewegte Meer symbolisieren soll. Weniger klar ist auf der Gegenseite die gleichfalls nur mit halbem Leibe aus einem Gewölk herauskommende weibliche Figur mit einer Fackel in der Hand, die eine Lichtgöttin sein wird und wohl Meer und Erde gegenüber den Himmel symbolisieren mag. Es handelt sich demnach in diesem speziellen Falle nicht um eine einfache Wiederholung, sondern um eine freie Umbildung. Die Frage, welches der beiden Reliefs das originale und welches das abgeleitete sei, bedarf einer eingehenden Behandlung, zumal sie ihre prinzipiell wichtige Seite hat. Petersen ist lange für die Priorität des Reliefs der Ara Pacis eingetreten, gegen Schreiber, der das karthagische für das Original erklärt hat, allerdings nur für ein relatives, denn das eigentliche mußte für ihn alexandrinisch sein. Petersen hat sich in seiner Ausgabe S. 53 entschieden und wirksam gegen diese Theorie ausgesprochen, aber »zwischen Satz und Korrektur« scheint ihn die Untersuchung eines Abgusses des karthagischen Reliefs eines schlechteren belehrt zu haben, und so findet sich auf S. 173 eine »das Original des Tellusreliefs« überschriebene Abhandlung,

[1] Petersen, Tf. III. Nr. X, XI. S. 49 ff. Amelung, Führer Nr. 15. 9. Schreiber, Hell. Reliefbilder. Tf. 32. Arch. Zeit. 1864. Tf. 189. 2. Schreiber, Hell. Relief. Tf. 31 Jahrb. XI (1896). S. 91. fig. 4 (fig. 3 das römische). Fröhner, Not. N. 414. Petersen Ara Pacis. S. 173 ff. Fig. 54. Arch. Zeit. 1864. Tf. 189. 1.

in welcher er im wesentlichen der Schreiberschen Hypothese beipflichtet, die ja zu seinen Anschauungen über die Art der Ara Pacis trefflich paßt. Daß er dabei dem Meister des karthagischen Reliefs eine Ungeheuerlichkeit zumutet, die sich mit seinem Ansatz ins zweite vorchristliche Jahrhundert schlecht verträgt, wollen wir nicht weiter beachten, schon um uns jeder Erörterung derselben enthalten zu dürfen. Der zeitliche Ansatz ist jedoch unhaltbar. Die Höhle für die beiden Tiere gleicht durchaus nicht der des Telephosfrieses, sondern denen des grimanischen Brunnenreliefs, und damit erweist sich das karthagische Relief dem römischen wesentlich gleichzeitig. Ohne in eine Kritik der Auseinandersetzungen Schreibers und Petersens einzugehen, wollen wir nun von dieser Prämisse ab unseren eigenen Weg einschlagen und die Abhängigkeit des karthagischen Reliefs von dem der Ara Pacis darlegen. Zunächst spricht hiefür schon ein geschichtlicher Grund. Die Colonia Julia Carthago ist nicht lange vor deren Zeit und wohl erst durch Augustus geschaffen. Wenn wir hier ein Stück eines Denkmals finden, das mit einem augusteischen in Rom stimmt und just auf die Hälfte des Maßstabes reduziert ist, so werden wir wohl vermuten dürfen, die römische Ara Pacis habe dort in bescheidener Form Nachahmung gefunden. Mit dieser Beschränkung auf die Hälfte scheint doch auch die Wandlung der beiden Seitenfiguren in Halbfiguren in Zusammenhang zu stehen. Der Meister des karthagischen Reliefs hat demselben einen wesentlich andren Inhalt gegeben, der nicht mehr von Horaz inspiriert erscheint. Vielleicht war er ihm infolge davon zu wenig verständlich. Jedenfalls waren für ihn die Bedürfnisse seines Publikums maßgebend, und er hat der Erde Meer und Himmel an die Seiten gesetzt. Durch die Änderung der Seitenfiguren ist erheblicher Raum gewonnen worden. Seine Tellus hat er in Felsen eingeschlossen; den im römischen Relief fast flach neben sie hingezeichneten Felsen, der dort als Träger des Pflanzenwuchses verwendet ist, läßt er schroff vortreten. Hinter diesem taucht der Triton aus den Wogen empor mit einem wehenden Gewand, für das sich keine Erklärung findet, als daß er es wie die zweite Halbfigur von der Aura entlehnt hat. Aber noch ein andrer Rest ist von dieser hier übrig geblieben. Der phantastische Meerdrache, der nun als Reittier überflüssig geworden ist, streckt seinen langen Hals wie fragend aus den Wellen heraus. Seine Anwesenheit wäre unerklärlich, gäbe das Relief der Ara Pacis nicht die rechte Erklärung. Auch im Beiwerk erscheint manches anders, das karthagische Relief gibt hier erheblich mehr. So tauchen aus den Meereswellen noch zwei Delphine hervor, von denen einer nach einem Schaltier stößt; das Vögelchen der andern Seite ist von der Urne herabgestiegen und größer geraten, ein Frosch und eine Schlange in dem Sumpfe werden ihm als Beute zufallen. Alles in allem genommen hat der

Meister des karthagischen Reliefs dem Vorbilde gegenüber seine Eigenart gewahrt, ohne die Spuren seiner Einwirkung auch dort verwischen zu können, wo er eigne Wege gehen wollte. Wenn man seinem Werke wohl nicht mit Unrecht das Lob der größeren Frische zuerteilt hat, so ist das nur ein Zeichen, daß die Kunst außerhalb Roms die Eleganz der am kaiserlichen Hofe tätigen Meister nicht erreicht, aber sich doch sonst manches bewahrt hat, was dort verloren ging. Wir werden diese relative Selbständigkeit in den alten Kunstzentren wie in den Italien näher gelegenen Provinzen noch deutlicher hervortreten sehen, aber auch den mächtigen Einfluß, der von dort aus seinen Weg über die Welt nahm. Die Ara Pacis ist keine eklektische Epigonenleistung, sondern ein Meisterwerk der augusteischen Kunst; sie mag leicht auch weiter gewirkt haben als bis Carthago.

Den letzten Tagen des Kaisers Augustus entstammt das Wunderwerk der antiken Glyptik, die »Gemma Augustea«. Sie ward mehr als zwanzig Jahre nach der Ara Pacis geschaffen, zur Feier des im Jahre 9 n. Chr. beschlossenen und am 16. Januar des Jahres 13 ausgeführten Triumphes, der Tiberius für die Beendigung des illyrisch-panonischen Aufstandes zuerkannt ward. Es ist ein Onyx von ungewöhnlicher Größe (0,187 × 0,223), der zwei Lagen enthält.[1] Die Figuren sind aus der oberen milchweißen Schicht herausgeschnitten, die sich auf dem transparent dunkeln Hintergrund der zweiten wirksam abheben. Die Darstellung zerfällt in zwei Streifen. Der obere höhere enthält die Hauptszene, den Triumph selbst, der untere symbolisiert dessen Anlaß. Hier richten vier römische Krieger das Tropaion auf, an dessen Stamm ein Gefangenenpaar, ein gefesselter Mann und sein Weib, klagend hocken, während ein anderes Paar von zwei Kriegern an den Haaren zum Tropaion geschleppt wird. Ein feiner Zug höfischen Sinnes liegt in dem eingeritzten Schildzeichen des Tropaions, dem Skorpion als Nativitätsgestirn des Tiberius, das durch die Aufrichtung jenes direkt unter den Fuß des Triumphators im oberen Streifen zu stehen kommt. Die größere Bewegungsfreiheit, die dem Künstler in diesem unteren Streifen gestattet war, hat er zu einer Gruppenkomposition von kühner und fein abgewogener Wirkung benutzt, während die zeremonielle Handlung der oberen Reihe auf einen anderen Ton gestimmt werden mußte; obgleich sie genau die Figurenzahl der unteren enthält, ist sie doch weit geschlossener und gedrängter. Tiberius in der Tracht des Triumphators steigt von seinem von der Victoria gelenkten Wagen

[1] R. v. Schneider, Album Tf. 41. S. 16 f. Furtwängler, Die antiken Gemmen. Tf. 56. II. Bd. S. 256 ff. Zu der dort aufgezählten reichen Literatur noch Gardthausen, Augustus und seine Zeit. I. 3. S. 1228 ff.

herab, um Augustus seine Huldigung darzubringen. Das hat er an diesem Tage getan, als sein Wagen im Zuge vom Forum nach dem Kapitol einbog. Da entstieg er ihm und warf sich dem Kaiser zu Füßen. Diesen Moment hat der Künstler seiner Darstellung zugrunde gelegt, jedoch so erfaßt, daß nicht die Selbsterniedrigung des Triumphierenden, wohl aber die alles überstrahlende Herrlichkeit des Kaisers ihren Ausdruck fand. Augustus thront in jupitergleicher Gestalt, den Mantel um den Unterleib geworfen, den Oberleib entblößt, das Zepter in der Linken, in der Rechten den Krummstab der Auguren, zu seinen Füßen die Waffen und der Adler, neben ihm Roma als auf demselben Thron der Pallas gleich und nur durch das Fehlen der Ägis von ihr differenziert. Zwischen ihren Köpfen schwebt das Nativitätssternzeichen des Augustus, der Steinbock. An den Thron schmiegt sich dankbar die Tellus an, ihr Füllhorn in der Linken und zur Seite das Kinderpaar. Am Panzer der Augustusstatue wie an der Ara Pacis sind wir ihr in ähnlicher Gestalt begegnet, aber hier ist auch in ihrer Stellung deutlich zum Ausdruck gekommen, daß es der Kaiser ist, der ihr Frieden und Glück gebracht hat. Hinter dem Thron stehen zwei Gestalten; die weibliche, die dem Kaiser den Kranz aufs Haupt setzt, ist durch Mauerkrone und Schleier als Oikumene erkannt worden; neben der Tellus scheint sie freilich nicht recht hieher zu passen. Indes gibt es eben für diese Gestalt keine andre Deutung, während der alte bärtige Mann neben ihr meist als Caelus gilt, gelegentlich auch für eine Personifikation des Meeres in Anspruch genommen ward. Beide Deutungen sind völlig unberechtigt. Die richtige Erklärung ergibt ein Blick auf die Apotheose Homers, wo mit der Oikumene, die dem Dichter den Kranz aufsetzt, Chronos gepaart ist. Raum und Zeit bringen auch hier dem Herrscher ihre Huldigung dar. Und nun klärt sich das seltsame Zusammentreffen der beiden, denselben Begriff, nur etwas geändert, darstellenden Frauengestalten. Die Tellus gehört dem Gedankenkreise der augusteischen Kunst an. Chronos und Oikumene sind eine der Sprache der alexandrinischen Kunst entnommene Phrase. Das ist just im gegebenen Fall besonders begreiflich, denn gerade in der Glyptik müssen die alexandrinischen Traditionen heimisch gewesen sein, da sie am Ptolemäerhofe eine so glänzende Stellung eingenommen hat. Indes ist jene Phrase nicht einfach herübergenommen, sondern hat eine charakteristische Wandlung der Bedeutung durchgemacht. Dort ist es das Herrscherpaar, dessen Züge die beiden symbolischen Gestalten tragen, um einer geistigen Größe ihre persönliche Huldigung darzubringen. Hier treten sie ohne Masken in eigener Person auf und die Huldigung gilt dem Herrscher. Der höfische Ton, der dort so bescheiden anklingt, gibt hier den Grundton ab. Das ideale Element, fehlt völlig. Die Kunst steht auf dem nackten Boden der Tatsächlichkeit

und verherrlicht, wie die Dichtung dieser Tage, jene politischen Gedanken und Ereignisse; die die offiziellen Kreise verbreitet haben wollten. Ein neuer Tag ist für die Welt angebrochen, aber sein nüchternes Licht wirkt tödlich auf die mythische Kunst.

Der Meister der Gemma Augustea ist sicherlich nur unter den allerersten der Künstler dieser Zeit zu suchen, und es ist eine sehr wahrscheinliche Vermutung Robert v. Schneiders, daß es der Hofgemmenschneider des Augustus, Dioskurides, gewesen sei; er beruft sich mit Recht auf die ähnliche Technik und ähnliche Meisterschaft der Kamee in Berlin mit seiner Signatur, einem Sardonyx mit der Darstellung des Herakles, der den Kerberos fesselt.[1] Daß es hier eine mythische Szene ist, aus der unser Meister ein so vollendetes kleines Kunstwerk geschaffen hat, darf wohl nicht als Gegengrund angeführt werden. Der Mythos war nur offiziell außer Kurs gesetzt und ist daran nicht sofort gestorben. Der Gipfel der Virtuosität, den die gesamte bildende Kunst damals erreicht hat, offenbart sich auch in dem offiziellsten Kunstwerk, das wir in dieser Gemme aus der augusteischen Zeit besitzen.[2] Die Modellierung ist von äußerster Feinheit; auf die reiche Farbenwirkung der ptolemäischen Steinschneidekunst wird zu ihrem Gunsten verzichtet, hier herrscht nur der Wechsel von Licht und Schatten. Die kühle vornehme Eleganz stimmt völlig zu dem gestellten Thema, und auch die unmittelbaren Nachfolger des Augustus haben sich für ihre ähnlichen Zwecke der Glyptik bedient, wie denn auch die Stellung, die einst Dioskurides neben ihm einnahm, eine Zeitlang noch erblich gewesen zu sein scheint.[3] Aber der wenige Jahre nach der Gemma Augustea entstandene, noch größere Pariser Cameo, der in seiner Komposition an diese anknüpft und Tiberius als Kaiser inmitten der kaiserlichen Familie zeigt, während die damals bereits verstorbenen Mitglieder der Dynastie in den Lüften schweben, geht in höfischer Devotion noch einen großen Schritt weiter, steht jedoch als Kunstwerk tief unter seinem Vorbild.[4] Die geschickte Mache entschädigt nicht für die Mängel der Komposition, deren Überfüllung es an Klarheit fehlt, und für die äußerlich zwar effektreiche, aber unkünstlerische Auffassung, wie den Mangel an feinerer

---

[1] Berlin 11062. Furtwänglers Jahrb. III (1888). Tf. 3. 1. S. 106 ff. »Die ant. Gemmen.« Tf. 52. 5.

[2] Der Wiener Cameo, der die Hauptgruppe der Gemma Augustea, sie umgestaltend, wiederholt, Furtwängler, III. S. 315. Abb. 158, trägt die kaum verkennbaren Spuren seiner Entstehung in moderner Zeit an sich.

[3] Von den drei Söhnen des Meisters, deren Signaturen auf erhaltenen Werken vorkommen, Eutyches, Hyllos und Herophilos, zuletzt Roßbach in Pauly-Wissowa, Realenzyklopädie »Dioskurides«, Nr. 16, ist der letztere als Meister des einen Tiberius-Cameo bekannt. R. v. Schneider, Album. Tf. 43. 2.

[4] Furtwängler, Tf. 60, II. S. 268 ff. Gardthausen, II, 3. S. 869 ff.

Durchbildung und Lebenswärme. Das reine Porträt ist noch hier wie für die nächste Zeit die starke Seite der römischen Glyptik, die im Dienste des julisch-claudischen Kaiserhauses mit Aufträgen überhäuft gewesen sein muß. So ist der Wiener Sardonyx-Cameo mit den vier paarweise gegeneinander auf Füllhörnern gesetzten Porträtköpfen eine treffliche Leistung.[1] Das linke Paar stellt Kaiser Claudius mit der Ägis und dem Eichenlaubkranze dar, neben ihm seine Gattin, wohl die zweite, die jüngere Agrippina, ihnen gegenüber Germanicus, dessen Andenken Claudius hochhielt, und dessen Gemahlin, die ältere Agrippina. Die Verbindung besorgt ein Adler, der mit ausgebreiteten Flügeln die Lücke zwischen den Füllhörnern bedeckt. Auch eine Reihe Einzelporträts des Kaisers gehört zu den besten Leistungen römischer Glyptik, aber der große Haager Cameo, wo Claudius als Blitzschleuderer Zeus auf einem von Kentauren gezogenen Wagen erscheint,[2] von einer Nike bekränzt und von seiner Frau und seinen beiden Kindern begleitet, zeigt einen noch weiteren künstlerischen Tiefstand als der Cameo des Tiberius.

Der Kaiserkult spielt von dieser Zeit an in der Kunst die Hauptrolle. Seine Monumente sind kaum zu zählen, er beherrscht so ziemlich alle Kunstgattungen, von der Architektur angefangen bis in die Kleinkunst hinein. Solange das Thema noch frisch war, sind Leistungen ersten, ja allerersten Ranges nicht selten, aber die Öde des Stoffes drückt doch schließlich allzuschwer auf die künstlerische Phantasie. Von den vielen Reliefdarstellungen verdient das bekannte von S. Vitale in Ravenna eine ehrenvolle Erwähnung.[3] Es stellt ein Opfer dar, das zu Ehren des Augustus dargebracht wird und wohl den Teil eines größeren Frieses gebildet hat, von dem uns außer einem kleinen Fragment der Opferdarstellung nur eine Platte mit vier stehenden Figuren und einer nur halb erhaltenen sitzenden weiblichen Gestalt am linken Ende übrig geblieben ist. Von ikonographischen Zweifeln ist nur die Figur des Augustus am rechten Ende freigeblieben. Er ist im Schema des Jupiter gebildet und überragt seine Gefährten um ein bedeutendes; mit dem linken Fuß tritt er auf die Erdkugel, die Rechte hält hocherhoben das Zepter. Neben ihm steht Venus mit dem Amor auf der Schulter als genitrix gekennzeichnete Stammutter des julischen Hauses; indes, das verstoßene Antlitz zeigt deutlich Porträtzüge, und es mag richtig sein, Livia in dieser Umbildung zu erblicken. Von den beiden folgenden Gestalten gilt die in halbnackter heroischer

[1] R. v. Schneider, Album. Tf. 43, 1. Furtwängler, III. S. 321. Abb. 164.

[2] Furtwängler, Tf. 66, 11. S. 304 f.

[3] Conze, Die Familie des Augustus, ein Relief in S. Vitale. Friedländer, Arch. Zeit. 1867. S. 110. Friederichs-Wolters, Nr. 1923/4. Bernoulli, Röm. Iconogr. II. Tf. VI. S. 254 ff.

Stellung meist als Cäsar, während die gepanzerte neben ihm als Claudius erklärt wird.[1] Doch wir wollen uns nicht des weiteren mit diesen brennenden ikonographischen Fragen beschäftigen, bei denen die sitzende weibliche Gestalt trotz ihres feinen Reizes leer ausgeht. Das Denkmal entstammt der nachaugusteischen Zeit und kann nicht später als unter Claudius entstanden sein. Die Einzelfiguren der Adorierten sind recht geschmackvoll gearbeitet. Einflüsse der älteren Kunst liegen hier klar zutage, sie haben am Kaiserporträt, ja schon am Ehrenbildnis gleich mit ihrem Beginne angesetzt, aber die Zusammenstellung ist trotz des Versuches einer Gruppierung doch recht äußerlich. Es sind eben statuarische Typen, die unverbunden nebeneinander stehen. Da wirkt das Fragment des Opferzuges trotz seiner Kleinheit weit erfreulicher. Es zeigt den malerischen Reliefstil der Ara Pacis in lebendiger Weiterentwicklung.

Der Kaiserkultus hat aber doch neben den unzähligen Kaiser- und Prinzenbildern besonders erfreuliche Schöpfungen hervorgebracht, die des höfischen Frauenbildnisses, dessen Zusammenhang mit den Fürstinnenporträts der Diadochenzeit nicht geleugnet werden soll, wenn auch wohl derzeit über die Stärke dieses Zusammenhanges Vorstellungen verbreitet sind, die einer genaueren Prüfung zu bedürfen scheinen. Unsere ikonographischen Kenntnisse beschränken sich hier fast ausschließlich auf Münz- und Gemmenbilder; die plastischen Köpfe, die wir ihrer Frisur nach als solche bestimmen können, lassen nur den Schluß zu, daß es besonders in Alexandrien Fürstinnenbildnisse gegeben hat, die aber nicht die individuellen Züge der Porträtierten getreulich wiederzugeben beabsichtigten, sondern Idealbildnisse nach dem herkömmlichen Schema der Draperiefigur sind. Hier greift der realistische Sinn der Römer kräftig ein, und nun entstehen veristische Frauenbilder, wie sie die Kunst in ihren hellenischen Tagen nicht gekannt hat. Sie vertragen wohl die ikonographische Betrachtung, wenn sich ihr auch vor der Hand noch recht viel ungelöste Rätsel bieten. Wir wollen gleich anfügen, daß es nun auch mit dem Kinderbild ähnlich geht, das gleichzeitig aus dem allgemeinen Schema ins reale Leben tritt. Freilich schon von Lysipps Alexanderporträts sagt uns Plinius, daß sie mit dessen Knabenbildern begonnen hätten, und wie weit diese Jugendbildnisse gingen, darüber geben uns die Monumente einigermaßen Zeugnis. Doch ein Neues sind nur die römischen Knabenköpfe unserer Museen, die uns so naturalistisch anmuten, daß wir die Züge des gereiften Mannes in ihrem Entwicklungsstadium vor uns zu sehen glauben. Schon in den Prozessionen der Ara Pacis gehen Kinder mit, die zum Teil ganz zweifellose Porträtzüge tragen. Der tiefgehende Unter-

[1] Dagegen Bernoulli, S. 257.

schied zwischen hellenistischer und römischer Porträtkunst wird durch die stärkere realistische Auffassung nicht erschöpft, er ist überhaupt nicht quantitativer Art. Den Höhepunkt dieser hat die hellenistische Kunst doch in der Wiedergabe der »non traditi vultus« erreicht, wie im Homer und Äsop, also nicht mit Verzicht auf ihr eigenes Gestaltungsvermögen, sondern durch stärkste Anspannung desselben. Nun aber verlangt die reale Erscheinung ihr Recht; der nüchterne Sinn sieht in der Kunst das Mittel, das dasselbe noch weit besser wie die alten Wachsmasken leisten kann, und verlangt vor allem Porträttreue. Es war ihm kein Grund faßbar, warum diese auf Männer allein beschränkt bleiben sollte und Frauen und Kinder davon ausgeschlossen sein müßten. Darin liegt eigentlich eine grundlegende Leistung, die wir, die sie rezipiert haben und als ein Stück unseres eigenen Kunstvermögens verwenden, nur schwer in ihrer vollen Bedeutung würdigen können. Sie zeigt sich im schlichten Grabbildnis wie im vornehmen Porträt wirksam, in ersterem allerdings noch reiner und schärfer, während hier der höfische Ton immer noch ein konventionelles Element mitführt. Und doch, wie lebenswarm erscheint schon der Kopf der ersten Kaiserin, besonders in der vorzüglichen Büste der Sammlung Jacobsen, die sie in den Jahren des Überganges zur Matrone zeigt.[1] Die Darstellung derselben Persönlichkeit in verschiedenen Altersstufen ist ein künstlerisches Problem, zu dem das Fürstenbildnis dieser Zeit, auch das der Frauen, reichliche Gelegenheit bietet, nur kommen diese insoweit schlecht weg, als sie meist erst in späteren Jahren eine Stellung errungen haben, die ihnen die Ehre des Bildnisses einträgt. Wir dürfen das daraus erschließen, daß unsere Museen an römischen Matronenstatuen ziemlich reich sind, arm aber an Bildern vornehmer jugendlicher Frauenschönheit. Das einzig schöne, allbekannte ist die unter dem Namen der Clytia bekannte Büste unbekannten Fundortes im British Museum,[2] die ihren poetischen Namen dem Blattkranz dankt, dem sie entspringt, und der zu einer unpassenden ovidischen Reminiszenz Anlaß gab, gegen die ihr augenfälliger Porträtcharakter Einspruch erhebt. Ihr Inkognito zu lüften ist bisher nicht gelungen. Die meisten Anhänger hat die Bezeichnung als Antonia, Nichte des Kaisers Augustus, Mutter des Germanicus und des Kaisers Claudius, gefunden. Wäre diese Vermutung zutreffend, dann ließe sich die Zeit des Bildnisses ziemlich genau bestimmen. Antonia war 30 v. Chr. geboren und heiratete zwanzig Jahre alt, den jüngeren Sohn der Livia, Drusus, mit dem sie in glücklicher Ehe lebte, und dessen Tod sie

[1] Röm. Mitt. II (1887). S. 1 ff. Tf. 1 (Helbig). Arndt-Bruckmann, Tf. 6 u. 7.

[2] Cat. of sculpt. III. Nr. 1874. Tf. XIV. Bernoulli, Röm. Iconogr. II. S. 222/3, 3 Abb. 43a, b u. S. 227. Friederichs-Wolters 1648.

im Jahre 9, dem der Entstehung der Ara Pacis, zur Witwe machte. Ihre Schönheit wie ihre Tugend ward viel gefeiert, namentlich da sie nach dem Tode des Gatten ihm die Treue bewahrte und ihrer Trauer lebte. Das Bildnis stellt eine große und edle Schönheit im Alter von nur wenig über zwanzig dar, es müßte dann, wenn nicht in der Zeit des Brautstandes, doch in der ersten Zeit ihrer Ehe entstanden sein, nur durch wenige Jahre von der Konsekration der Ara Pacis getrennt. Es sind nun Versuche gemacht worden, sie in der Gruppe des Prozessionszuges, dort wo die Mitglieder der kaiserlichen Familie einherschreiten, zu erkennen, und ziemlich übereinstimmend wird die Frauengestalt Tf. VI, Nr. 28 der Petersenschen Ausgabe, die mit ihrem Gemahl (Nr. 32), in dem man Drusus annimmt, in intimem Gespräch begriffen ist, für Antonia erklärt. Das ist nicht unwahrscheinlich, da aber die Londoner Büste eben nicht dieselbe Person darstellt, so müßte für sie nach einem neuen Namen gesucht werden. Nun befindet sich aber fast unmittelbar hinter dieser Gruppe eine auffallend schöne Frauengestalt (34), die trotz des Schleiers am Hinterhaupte der sog. Clytia ähnlich sieht, und dazu auch in der künstlerischen Art der Behandlung der Londoner Büste so nahe verwandt ist, daß sie wenigstens für den Zeitansatz derselben Beweiskraft hat. In dieser Gestalt wird Julia, die Tochter des Augustus, oder wahrscheinlicher Antonia major, die nur drei Jahre ältere Schwester der jüngeren Antonia erkannt, und es hätte sich dann die Namengebung der Londoner Büste nach dieser zu richten. Jedenfalls stellt sie eine Prinzessin des julischen Kaiserhauses dar und gehört hart an das Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Es ist ein originales Werk von allerfeinstem künstlerischen Empfinden. Aus dem Blattkelch steigt der jugendliche Frauenleib in durchsichtigem, lose herabgleitendem Gewande bis zur Büste heraus, der Kopf neigt sich leicht und anmutig, er ist von holder Schönheit, die keinen Zweifel läßt, daß sie nicht von des Künstlers Phantasie erträumt, sondern von seinen Augen erschaut ward. Die allgemeine Begeisterung, die dieses Werk erweckt hat, und die sich seltsamerweise sogar zur Ableugnung seines antiken Ursprunges verstieg, betont unbewußt eine große kunstgeschichtliche Tatsache. Zum ersten Male für uns Nachgeborene erscheint mit ihr in der Kunst der Antike die weibliche Schönheit mit rein menschlichen und individuellen Zügen, aber auch zum letzten Male. Gar manchmal hat sich auch in dem hohen Schönheitstypus einer früheren Zeit ein leises persönliches Element mit der Funktion eines Differentials eingeschlichen, aber erst in dem Augenblick, da die typenschaffende Kraft der antiken Kunst zur Neige ging, war eine solche Tat möglich. Der Künstler hat durch die aparte Einfassung gezeigt, daß er sich seiner Leistung voll bewußt war. Sie ist nicht ganz neu, hat vielmehr eine ziemlich lange Vorgeschichte. Als

dekoratives Motiv finden sich in der Ornamentik attischer Vasen des vierten Jahrhunderts Frauenköpfe, die als Blüten einem Rankengewirre entsprießen; sie sind von da in die alexandrinische Kunst eingedrungen, die die ornamentale Verbindung von pflanzlichen Elementen mit den menschlichen und tierischen Formen weiter gefördert hat. In der Form jedoch, wie sie hier erscheint, kehrt sie nicht wieder, und das läßt den Schluß zu, daß sie in dieser so außerordentlich wirksamen Art auch für hier geschaffen sei. Wir werden auf alexandrinische Einflüsse in der Kunst des augusteischen Roms noch zurückkommen müssen, zumal diese eine Deutung erfahren haben, die einer Auseinandersetzung noch bedarf. Zunächst haben wir jedoch des sitzenden Matronentypus dieser Zeit zu gedenken, mit dem man die Büste der Clytia in einen etwas allzusehr betonten Zusammenhang gebracht hat, wenn man vermutet hat, sie sei einer solchen Statue entnommen, während sie allerdings diese Schöpfung bereits voraussetzt. Das bekannteste Exemplar ist die sog. Agrippina des Neapler Museums, die vor allem durch den, wie wir jetzt wissen, nicht zugehörigen Kopf ein ergreifendes Bild schmerzlicher Resignation zu bieten schien.[1] Doch ist sie nur eine Variation eines ruhigen, in edlem Anstand sitzenden affektlosen Fürstinnenbildes, das, in zahlreichen Exemplaren erhalten, sich einer großen Beliebtheit erfreut hat. Ein kopfloses in der Sammlung Torlonia ist auf seltsame Weise durch den Hund, der unter dem Sessel liegt, zu der Bezeichnung Olympias gekommen,[2] die vor allem die alte, einst fast selbstverständliche Anschauung zu erweisen wünscht, daß dieser Typus der Diadochenzeit entstamme. Ihren ersten Ausdruck hat sie bei Helbig, in dessen Untersuchungen über die kampanische Wandmalerei S. 32 gefunden, deren Tendenz wir bereits gewürdigt haben. Er spricht aber dort nur davon, daß das Motiv der Statue (Agrippina) auch bei dem Bildnisse einer Berenike oder Stratonike vollständig am Platze sein würde. In den folgenden Behandlungen ist dagegen die Sache so dargestellt, als ob diese Voraussetzung eingetroffen wäre, und gelegentlich hören wir die Neuigkeit, daß auch die Kunst des fünften Jahrhunderts das Thema der sitzenden Frau bereits kennt. Solange indessen der Nachweis nicht gelingt, daß hellenistische Fürstinnen in dieser Weise sich porträtieren ließen, wird man die Vermutung, es sei so gewesen, zu dem Bestande von Irrtümern rechnen dürfen, die das Verständnis der augusteischen Kunst erschwert haben.[3]

Wir schließen die Betrachtung der Reihe höfischer Kunstwerke

[1] Bernoulli, II. Tf. XXII. S. 381 f. Friederichs-Wolters, Nr. 1647. Der Kopf allein, dessen Nichtzugehörigkeit Fr. Hauser erkannt hat, Arndt-Bruckmann, Tf. 713/4.

[2] Mon. XI, Tf. 11. Annali 1879. S. 176 ff. Amelung, Führer. Abb. 13.

[3] Amelung, Führer zu Nr. 85.

mit dem silbernen Votivteller von Aquileia,[1] dessen plastischer Schmuck lebhaft an den des ersten dieser Reihe, den Panzer der Augustusstatue von Primaporta erinnert, und da er durch einen Zwischenraum von mehr als sechzig Jahren von jenem getrennt ist, für die Stärke der Tradition wie ihre Wandlung einen sicheren Maßstab abgibt. Er zeigt den Kaiser Claudius als Triptolemos, wie er sich denn als solcher auch mit seiner Gemahlin, welcher ist freilich fraglich, auf dem jetzt in Paris befindlichen Cameo darstellen ließ. Er ist im Begriff, den Schlangenwagen zu besteigen, dessen Tiere von zwei Horen, der des Herbstes und des Winters, gefüttert werden, und bringt nur noch der Göttin Ceres das Opfer, bei dem ihm seine drei Kinder assistieren. Der thronenden Ceres gegenüber lagern die beiden andren Horen; aus den Wolken ragt Jupiter mit halbem Leibe heraus; unten ist Tellus gelagert, ohne Kinder diesmal, nur einen kräftigen Ackerstier neben sich. Die Ausführung ist sehr fein und reich an allerlei Beiwerk, den Altar schmückt passend ein Relief mit dem Raub der Proserpina. Mit dem Panzerrelief der Augustusstatue stimmt zunächst außer der Angabe von Himmel und Erde auch die ganze Raumdisposition, aber hier ist es ein einheitliches Bild und nicht die Symbolisierung einer Reihe von Vorgängen. Allerdings ist dafür das Ganze zum Symbol geworden, denn die fürstliche Kornspende und Versorgung Italiens ist der Sinn sowohl dieser Darstellung wie des Pariser Cameo. Vergleicht man die ähnlichen Tellusbilder beider Reliefs, so ist die vollgewandete Tellus vom Augustuspanzer wie die der Ara Pacis zur halbentblößt gelagerten geworden, und der sinnliche Reiz waltet hier weit stärker vor als in der vornehmeren augusteischen Kunst. Vielleicht wird man geneigt sein, hier den mythischen Gehalt dafür in Anrechnung zu bringen, indessen, er ist nicht mehr echt. Triptolemos ist zum Schmeichelworte geworden; da er auch ein Gott ist, so mag die Vergötterung des Monarchen einmal Wege gehen, die zu hellenischen Vorstellungen führen, aber sonst war und blieb für die höfische Kunst des kaiserlichen Rom die hellenische Mythenwelt ein ungenutzter Stoff, das Lob der Herrscher mußte ganz direkt erklingen.

Der Votivteller von Aquileia bietet den Übergang zur Betrachtung der Leistungen der toreutischen Kunst des Kaiserreiches. Wir haben gelegentlich der Nennung von Arkesilaos und Pasiteles bereits gesehen, welche ganz besondere Empfänglichkeit für die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst die vornehmen Kreise Roms zeigten. Wie hoch diese schon gegen das Ende der Republik gestiegen war, bekundet vor allem das Beispiel des Verres, in dem sich die Begierde nach der Erwerbung von alten Meisterwerken derselben geradezu personifiziert. Auf dem römischen Kunstmarkt

[1] R. v. Schreiber, Album. Tf. 45. S. 18.

bildeten diese einen sehr gesuchten Artikel, der besonders gut bezahlt wurde, wenn das Stück recht abgenutzt aussah, »so daß man nicht mehr die Darstellung erkennen konnte«, wie Plinius klagt. Plinius zeigt sich darin gut unterrichtet, er kennt eine gar stattliche Reihe alter Künstler dieses Faches und weiß über einzelne ihrer Werke Bescheid. Die römischen Dichter preisen die Schalen von Mys und Mentor, und auch aus anderen späten Quellen stammen noch wertvolle Nachrichten über diesen Kunstzweig. Das Luxusbedürfnis der Diadochenzeit hat dieser uralten Technik neue Wege gewiesen, aber so reich auch die Schatzkammern der Diadochenfürsten an solchen Herrlichkeiten gewesen sein mögen, der Schatz der Athena von Lindos und anderer Tempel in Rhodos macht es wahrscheinlich, daß das Zentrum auch dieses Kunstzweiges in dem Zentrum der Diadochenkunst anzusetzen sein wird. Neben ihm muß wohl auch Alexandrien in Betracht kommen, das aber heute viel zu stark in den Vordergrund gestellt zu werden pflegt. In dem Rom der republikanischen Zeit war diese Kunst bereits heimisch, und Plinius datiert eine Reihe ihrer Meister, Pasiteles voran, nach Pompejus. Leider nennt er uns für die augusteische Zeit keine Künstlernamen, aber wir sind glücklicherweise für diese und die spätere Kaiserzeit durch die monumentale Überlieferung entschädigt, vor allem durch die beiden großen Silberschätze, den aus Hildesheim und den von Boscoreale.

Der Hildesheimer Silberfund liegt in der großen amtlichen Publikation des Berliner Museums vor,[1] auf die bezüglich aller Fragen, die sich an ihn knüpfen, verwiesen werden kann. Unsere bescheidene Aufgabe beschränkt sich auf eine kurze Charakteristik seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung, soweit sie sich derzeit in so engem Rahmen geben läßt. Dafür genügt eine kurze Betrachtung der Hauptstücke, zumal über die Entstehung des künstlerisch hervorragenden Teiles dieses Schatzes in der frühaugusteischen Zeit kaum ein Zweifel herrscht.

Die Herausgeber nehmen für das Hauptstück der Athenaschale eine frühere Entstehung an, die sie als »ein noch im eigentlichen Sinne hellenistisches Werk« betrachten. Aber weder der Vergleich mit dem auf den Pergamener Münzen vorkommenden Typus einer sitzenden Athena, noch der mit der Eos des pergamenischen Gigantenfrieses macht einen überzeugenden Eindruck, vielmehr erinnert sie in ihrer ruhigen und doch bewegten graziösen vornehmen Haltung an die Roma von der Gemma Augustea. Die Embleme der übrigen Schalen, das schlangenwürgende Herakleskind, Kybele und Atthis, sind erst nachträglich in ihr jetziges Rund hineingesetzt und werden wohl aus ihrem ursprünglichen herausgebrochen

[1] Pernice und Winter, »Der Hildesheimer Silberfund.« Berlin 1901.

worden sein. Das geschah bekanntlich häufig: auf dem römischen Kunstmarkt waren solche »Emblemata« käuflich, die aus bereits schadhaft gewordenen Schalen herausgebrochen waren, wie noch heute in Italien die Innenbilder attischer Tonschalen, säuberlich ausgeschnitten und von den fragmentierten Außenbildern befreit, im Kunsthandel vorkommen. Erheblich älter sind sie trotzdem kaum; die wenigen sicheren Beispiele, die wir von Emblemen der hellenistischen Zeit besitzen,[1] sind im echten Profilstil des hellenischen Reliefs gehalten und springen nicht aus dem Hintergrund heraus. Ganz meisterhaft ist die dekorative Ausstattung der Ranken-, Lorbeer-, Girlanden- und Maskenbecher. In den ersteren und zum Teil auch in den letzteren herrscht das von der Ara Pacis für diese Zeit bezeugte Akanthosornament, das den übrigen Gefäßen fehlt. Dort haben auch die Girlandenbecher ihre Analogie, während die Lorbeerbecher und mit ihnen eine ganze Gruppe des Silberschatzes ihren Schmuck in der Verwendung naturalistischer Blätterzweige finden. Das ornamentale Prachtstück ist der große Glockenkrater, dessen Rankendekor den ganzen Mantel überspinnt. Sein Ursprung wird auf der einen Seite von einem heraldisch angeordneten Greifenpaar, auf der anderen von einem seltsamen Fabelwesen verdeckt; daß es die Meerestiefe ist, aus der er herauswächst, zeigen die zwischen den Blättern und Blüten schwimmenden Seetiere, Muscheln, Krabben und Fische, nach denen kleine Eroten, die auf den Rankenstengeln sitzen, mit Dreizack und Angelrute Jagd machen. Auch die heraldischen Greifen passen sich dem Milieu an, indem ihre Haut sich in zackigen Blättern absetzt. Die Mischung von strenger Stilisierung und spielerischem Naturalismus bildet ein reizvolles Ganzes. Die Herausgeber des Silberschatzes haben die einzelnen Elemente dieser Dekorationsweise, die auf einer Reihe von Stücken desselben wiederkehren, in der Ornamentik der Wandgemälde des sog. zweiten Stiles und namentlich in den Wänden und den Deckenstücken des bei der Farnesina in Rom gefundenen Hauses, das in die Augusteische Zeit hineingehört, nachgewiesen. In diesen Wandmalereien findet sich eine große Zahl ägyptischer Elemente, die für den Ursprung dieses Stiles in Alexandrien beweiskräftig scheinen. Wir werden diesen und andren Indizien in gleicher Richtung noch nachzugehen haben, doch haben wir noch einer seltsamen Beigabe zu gedenken, die dieser Silberschatz offenbar in der Fremde, wo er gefunden war, erhalten hat. Es sind zwei große massige Humpen, die sich in ihrer wuchtigen Erscheinung, wie in ihrer plumpen Dekoration aus der Masse der feinen zierlichen Werke dieses Schatzes

[1] Pernice, Hellenistische Silbergefäße im Antiquarium der Königl. Museen. 58. Berl. Winckelmannspr. 1893.

herausheben.[1] Die streifenförmige Anordnung der Tierkreise, das eine Mal wilde und kämpfende, das andre Mal zahm, ruhig hintereinander schreitende Tiere, die Füllornamente, all das läßt keinen Zweifel an der direkten Abstammung dieser Humpen aus der archaischen Kunst, und wenn der besser erhaltene über und unter dem Tierfries eine Ornamentik zeigt, die sich als Nachahmung der damals modischen erkennen läßt, und ähnliche »Anachronismen« auch innerhalb des Tierfrieses erscheinen, so ist das so viele Jahrhunderte währende Festhalten an dem rezipierten Formenschatze noch auffälliger. Die Lösung dieses kunstgeschichtlichen Rätsels hat Richard Schöne durch den Hinweis auf eine Stelle bei Livius 30. 40 gegeben, der eine blühende Metallindustrie in Gallien bezeugt und ausdrücklich auch silberne gallische Gefäße von »nicht kunstloser eigentümlicher Arbeit« erwähnt. Die gleichen archaischen Elemente hat Studniczka[2] in den Reliefs des Augustusbogens in Susa nachgewiesen. So bietet sich im Westen des Reiches das Schauspiel einer in den Traditionen des hellenischen Archaismus erstarrten und nur leicht von dem großen Strome der lebendigen Kunst gestreiften Provinzialkunst, die von der Kunst der Hauptstadt ebenso stark absticht, wie die Kultur jener Gegenden von der des kaiserlichen Rom. Für die Kunstforschung jenseits der Grenzen der Antike ist diese Tatsache wohl von besonderem Belange, aber sie steht auch nicht vereinzelt da. Das Gefüge des großen Reiches war kein homogenes, und die provinzialen Sonderheiten hatten ihre historische Berechtigung, die sich auch in der Kunst abspiegelt. Vor allem aber hat sich in den Stammländern der hellenischen Kunst die weitere Entwicklung noch eigenartiger vollzogen, dem haben wir jedoch hier nicht weiter nachzuspüren.

Der Silberschatz von Boscoreale übertrifft an Zahl der Gefäße und Geräte den Hildesheimer ganz bedeutend. Er wurde im Jahre 1895 in einer der vom Vesuv verschütteten Villen gefunden und mit ihm das Skelett des Mannes, der bei dem Versuch, die Kostbarkeiten des Hauses an Bargeld, Schmucksachen und Silbergerät zu retten, den Tod gefunden hat. Er bildet demnach den vollständigen Bestand an Silberservice in einem reichen Hause; sogar die kostbaren silbernen Spiegel fehlen nicht. Der ganze Schatz wurde von Baron Edmund Rothschild erworben und in großmütiger Freigebigkeit dem Louvre geschenkt, das denselben bis auf ein kleines ins British Museum versprengtes Stück verwahrt. Er ist bald nachher in würdiger Weise veröffentlicht und mehrfach in eingehender und trefflicher Weise besprochen worden, so daß wir uns hier

[1] Pernice-Winter, Tf. 38—41. S. 67 ff.
[2] Jahrb. XVIII (1903). S. 18.

mit einer kurzen Hervorhebung des Wichtigsten begnügen können.[1] Bei aller nahen Verwandtschaft mit dem Hildesheimer Schatze hat er doch auch ein eignes, von diesem stark abweichendes Gepräge. Die Emblemschale tritt zurück; von den drei Stücken hier kann sich keines mit der Athenaschale von Hildesheim messen. Die Schale mit dem Brustbild der Stadtgöttin von Alexandria, das von einer Menge sinnvoller Attribute überladen erscheint, reicht trotz aller Pracht in der Einzelausführung künstlerisch an jene nicht heran. Ihr kunstgeschichtlicher Wert liegt vor allem in dem Ursprungszeugnis, das sie so deutlich trägt; unbegreiflich bleibt es, wie ein Werk von so ausgeprägt üppigem Charakter der Frühzeit der alexandrinischen Kunst zugesprochen werden konnte. Die beiden andern sind ornamental ungeschmückt, tragen aber die völlig rundplastisch gebildeten Büsten eines Mannes und einer Frau (die letztere im British Museum), eines ältlichen Ehepaares, dessen Züge mit ungemeiner Lebenswahrheit erfaßt sind; nach der Frisur der Frau gehört es der Zeit der claudischen Kaiser an. Es möchte demnach das Elternpaar des Besitzers wahrscheinlicher als diesen und seine Gattin darstellen. Einen Ersatz für die Verdrängung des alten Schalenemblems bieten die zwei Spiegel, die ein solches auf ihrer Rückseite enthalten. Das eine mit dem Brustbilde einer reizvollen Mänade trägt den Künstlernamen M. Domitius Polygnos, eines freigelassenen Griechen, das andre in dem echten Reliefstil des hellenistischen Emblemes eine Darstellung der Leda, die den recht deutlich als Verliebten charakterisierten Schwan aus einer Schale tränkt. Es herrscht eine schwüle Sinnlichkeit in diesem Bild.

Der große Krater aus Hildesheim hat ein Gegenstück in einem gleichfalls mit Ranken und Tierbildern überzogenen Paar großer Becher, deren starke Abnützung eine ältere Datierung gestattet. Die Ähnlichkeit ihres Dekors mit dem Akanthosornament der Ara Pacis ist bereits bemerkt worden.[2] Ihnen reiht sich würdig ein Kannenpaar an, dessen Hauptbilder je ein Opfer-Stier und -Widder sind, von Nike, an deren Stelle einmal ein

---

[1] Héron de Villefosse, Mon. Piot. V (1899). S. 7 ff. Tf. 1—30. Eine Fortsetzung dieser Ausgabe ist in einem 1901 datierten Nachtrag zu diesem Bande, S. 133 ff. Tf. 31—6, erschienen. Sie enthält sechs im Besitze E. Rothschilds verbliebene Stücke, von denen vier Vorhandenes ergänzen, während ein zusammengehöriges Schalenpaar

Tf. 31_1, $32_{1,2}$—31_2, $33_{1\text{ u. }2}$

Tf. 34_1, $35_{1,2}$—34_2, $36_{1\text{ u. }2}$

ein ganz Neuartiges bietet, je zwei historische Darstellungen aus dem Leben des Augustus und Tiberius. Diese so überaus wichtigen Stücke konnten in der reichen bisherigen Literatur, die Héron de Villefosse, S. 37 f. aufführt, und wegen der wir nur auf Winter, Arch. Anz. 1896. S. 74 ff. und Die Kunst für Alle. 1897. S. 177 ff., wie auf Michaelis, Preuß. Jahrb. 1896. S. 19 ff. verweisen, noch keine Beachtung finden, die ihnen doch in so hohem Maße gebührt.

[2] Petersen, Ara Pacis. S. 163. Anm. 3.

geflügelter Jüngling erscheint, vor einem Altar, hinter dem ein archaisches Athenabild steht, dargebracht, während oben ein in einem Ornament endigender Eros einen Greifen tränkt. Beide Themen sind in der römischen Kunst gar häufig und gehen wohl auf hellenistische Motive zurück, ihre Behandlung aber ist doch recht selbständig. Besonders charakteristisch unterscheiden sich die zahlreich vorhandenen Becher von denen des Hildesheimer Silberschatzes. Die künstlerische Gestaltung der Gefäßformen läßt einen Rückgang erkennen, dagegen zeigen die Darstellungen selber einen weit größeren Reichtum und ein kühnes Weiterschreiten über die rein dekorative Auffassung dort. Einfachen Pflanzendekor haben hier nur zwei Becherpaare, eines mit Platanenblättern, das zweite mit ineinander gewundenen Ölzweigen. Sie gehören zu den allerbesten, und namentlich die letzteren sind in der illusionistischen Wiedergabe des sich bald eng an den Gefäßgrund anschmiegenden, bald zu freier Körperlichkeit herausspringenden Laubwerkes hervorragende Meisterwerke. Das »Tierstück« ist durch zwei Becherpaare mit Schilderungen aus dem Leben der Vögel vertreten. Das eine stellt Kraniche dar, die im Röhricht Futter suchen und dabei in Streit geraten, das andre schildert intime Szenen aus dem Familienleben eines Storchenpaares, das seine Jungen behütet und füttert und gegen die Eingriffe eines beutelustigen Nachbars verteidigt. Die feine humorvolle Beobachtung gibt diesen Szenen einen ganz besondren Reiz, der die Erinnerung an ähnliche vielbewunderte Schöpfungen der japanischen Kunst wachgerufen hat. Sie weisen zugleich auf die Heimat der Kunstwerke hin, wo die Störche ihre Brutstätte gehabt haben müssen; dafür kommt, wie es scheint, nur die kleinasiatische Küste in Betracht. Ein drittes Becherpaar, von dem ein Stück mit dem Namen »Sabeinos«, möglicherweise der Künstlername, signiert ist, weist »Stillleben« ohne alles ornamentale Beiwerk auf. Wild, Geflügel, Schwein, Gemüse, Früchte und allerlei Kunstgeräte bilden in freier Zusammenstellung ein malerisches Ganze. Wir kennen das Thema aus einer ganzen Menge pompejanischer Wandgemälde; daß es in viel ältere Zeiten zurückreicht, ist eine keiner Widerlegung bedürftige Fabel. Der Toreut Pytheas, der als Erfinder der »magiriscia«, des Küchenstückes, bei Plinius gilt, erscheint dort als Zeitgenosse des Pompejus. In die gleiche Richtung, nach der von Eroten gezäumten Löwin des Arkesilaos hin, weist ein Schalenpaar, das Reitübungen von Eroten und Jungdionysos darstellt. Dieser sitzt sicher auf seinem Tiger, um den Eroten allerlei Unfug treiben, von denen auf der Rückseite ein Paar einen Esel bestiegen hat, der trotz aller Künste nicht vorwärts will. Die Eroten des andern Bechers haben als Reittiere Löwen und Elefanten. Das Ineinandergreifen des bakchischen und erotischen Kreises bringen hier ein junger Satyr, der den kleinen Löwenreiter behütet, sowie

die am Boden liegenden Weinbecher zum Ausdruck, die noch bestimmter an die aus dem Horn trinkende Löwin des Arkesilaos gemahnen. Der schrille Gegensatz zu diesem lustigen Getriebe erklingt aus dem Becherpaar mit den »Totentanzbildern«. Diese widerlichen Szenen mit Gerippen, die das Treiben der Lebendigen verhöhnen, erhalten ihren besonderen Reiz durch die griechischen Inschriften, die die Erläuterung besorgen und uns unter den Hauptakteuren eine stattliche Reihe ehemaliger geistiger Größen, Dichter und Philosophen, benamsen. Auf dem einen setzen die Gerippe Zenons und Epikurs ihren Streit fort, während Sophokles und Moschion die dramatische Poesie vertreten; auf dem andern sind die Tragiker Monimos und Euripides und der Lyriker Archilochos mit dem Lustspieldichter Menander zusammengestellt. Bis auf Archilochos, der das falsche Ethnikon »Myrinaios« erhält, sind sie alle als Athener bezeichnet, was wir von Moschion nicht wußten, und was für Monimos wie Zenon nicht stimmt. Die Rosengirlanden, die diese Becher bekränzen, stehen in raffiniertem Gegensatz zu ihren Bildern. Trotz der griechischen Inschriften, die nicht sehr geschmackvoll gewählt sind, und der griechischen Namen sämtlicher Gerippe ist gerade dies Becherpaar hervorragend ungriechisch. Das Gastmahl des Trimalchio, das seinen Höhepunkt mit dem Herumreichen eines silbernen Skelettes erreicht, lehrt, wie sehr diese Gerippebecher dem Geiste ihrer Zeit entsprechen und zahlreiche Funde von Gerippen aus Silber, Erz und Elfenbein zeugen von der Verbreitung dieses Brauches.[1] Ihn für alexandrinisch zu halten, dafür fehlt jeder Anlaß, das Griechisch auf diesen Bechern ist Commentsprache.

Der Gesamtschatz von Boscoreale hat doch wohl ein einheitlicheres Gepräge als man gemeiniglich anzunehmen scheint. Die Alexandriaschale wie die Storchenbecher sind wohl gleichzeitige Produkte verschiedener Landschaft, die gewiß in den römischen Verkaufsläden vorrätig gehalten wurden, spezieller Bestellung bedurften nur die beiden Porträts, die in die Schalen eingesetzt wurden. Es gibt manche ältere Stücke darunter, wie die beiden großen Becher und das Kannenpaar, das gleichfalls starke Spuren der Abnutzung zeigt, aber viel älter als die übrigen dürften auch diese nicht sein. Eine Ausnahme scheint nur das noch im Rothschildschen Besitze befindliche Schalenpaar zu bilden, an dessen stark vorspringenden Reliefs die Spuren der Abnutzung und mancherlei Beschädigung davon Zeugnis ablegen, daß sie einige Dezennien vor der großen Masse des Schatzes entstanden sein müssen. Ihre Form findet

[1] Michaelis a. a. O. S. 38. Gaetani-Lovatelli, Mon. ant. V (1895). S. 5 ff.

die nächste Analogie in dem dem Treiben der Eroten gewidmeten Paare, doch an figuralem Reichtum der Darstellungen, wie in der Art derselben, die sie in die Sphäre der höfischen Kunst rückt, sind sie völlig vereinzelt. Die beiden Bilder der ersteren Schale feiern Augustus als Beherrscher und Friedensfürsten des Weltreiches. In dem einen thront der Kaiser, eine Rolle in der Linken, eine Kugel in der vorgestreckten Rechten, und Venus von Amor gefolgt reicht ihm eine Victoria hin, die auf dieser Platz nehmen wird. Der Genius des römischen Volkes und Roma assistieren. Von rückwärts schreitet in voller Rüstung ein römischer Feldherr, in dem der Herausgeber Agrippa erkennt, auf den Thron zu, in einer Pose, die das Vorbild der Münchner Diomedesstatue verrät.[1] Er führt eine Deputation von sieben Figuren, die die von ihm unterworfenen Provinzen symbolisieren, dem Herrscher zu. Auch auf der andern Seite bildet der thronende Augustus den Mittelpunkt, er ist diesmal von reichem Gefolge umgeben, auch ist hier der Schauplatz ein realer. Die Szene spielt im Lager, und ein junger Feldherr (Drusus nach dem Herausgeber) führt eine Gruppe Barbaren vor, die mit ihren Kindern erschienen sind, um die Unterwerfung ihres Stammes, es werden wohl Germanen sein, zu künden und gnädige Aufnahme zu erflehen. Die zweite Schale zeigt eine, trotz der Versicherung des Herausgebers einheitliche Szene: den triumphalen Aufzug des Tiberius in einer prächtig gezierten Quadriga und als Ziel desselben das Kapitol, vor dessen Tempel die Opfer stattfinden.

Die historischen Fragen, die sich an diese Darstellungen knüpfen, bedürfen noch eingehender Behandlung, die ihnen von berufener Seite wohl zuteil werden wird. Für die kunstgeschichtliche Betrachtung aber ist vor allem der formale Zusammenhang wichtig, den die Opferdarstellungen der einen Schale mit jenen der Ara Pacis zeigen. Die mit der Tötung des Stiers lehnt sich so eng an die entsprechende Darstellung dort an, daß ihre Herübernahme ganz zweifellos ist, aber auch die Führung des Stieres hier variiert nur die gleiche Szene des Altarreliefs.[2] Beide Kunstwerke verbindet noch die Technik des Reliefstiles; was sie trennt ist aber die stark verschiedene geistige Temperatur. Die Darstellungen der Becher finden darin erst in der Gemma Augustea und im Relief von Ravenna ihresgleichen, aber als höfische Kunstwerke können sie auch kaum viel später angesetzt werden, als ihre Darstellungen andeuten. Sie mögen wohl von einem der Vorfahren des Besitzers der Villa stammen,

[1] Ob es mehr als ein Zufall ist, daß die Statue des Agrippa in Venedig, Bernoulli, Tf. XXII, S. 258, das gleiche Vorbild zeigt, muß einstweilen fraglich erscheinen.

[2] Einen anders gearteten Zusammenhang dieses Becherpaares mit dem Bildschmuck der Ara Pacis als den hier dargelegten, hat der Herausgeber zu erweisen versucht. Doch sind seine Vermutungen durch die Petersensche Ausgabe erledigt.

der am Hofe des Tiberius eine große Rolle gespielt haben wird; von der Gesamtmasse seines Schatzes heben sie sich stark heraus.

Der Vergleich des Hildesheimer Schatzes mit dem von Boscoreale, zwischen denen eine rund drei Generationen umfassende Zeit liegen mag, läßt eine bedeutsame Entwicklung erkennen, die sich in den Gefäßformen, in der Wahl der Motive der Darstellung, vor allem aber auch in dem Stil derselben zeigt. Während dort der Zusammenhang mit der vornehmen Kunst der augusteischen Zeit klar zutage tritt, sehen wir hier ein Fortschreiten des Naturalismus bis zur illusionistisch malerischen Wirkung hin. Es ist dasselbe Schauspiel, das uns vor allem die Wandgemälde von Pompeji und Herculanum bieten. Schon der Vergleich mit den sich in der Toreutik vollziehenden Ereignissen lehrt, daß es sich hier um eine organische Entwicklung handelt, die das gesamte Kunstgebiet durchzieht. Wir vermögen auf das große kunstgeschichtliche Problem, das darin liegt, nicht einzugehen; es führt zu weit ab von dem uns gesteckten Ziele. Der großen Leistung von August Mau, der die Grundzüge der Entwicklung der dekorativen Wandmalerei klar gelegt hat, ist eine ähnliche, den Bildschmuck umfassende noch nicht gefolgt, und Helbigs Hypothesen, zu denen wir im Vorhergehenden Stellung genommen haben, werden weitergeführt, als ob in der ganzen langen Zeit, die seit ihrer Aufstellung verflossen ist, die Grundanschauungen, auf denen sie aufgebaut sind, keinen Wandel erfahren hätten. Kopien von älteren Bildern, nach denen man eifrig gesucht hat, werden wohl nur vereinzelt dort vertreten sein. Die Gesamtmasse trägt deutlich die Spuren der Zeit, auf die die Bauten, die sie schmücken, hinweisen.[1] Die mythischen Darstellungen folgen, wie stets, der Tradition, die sie fortsetzen. Aber dazwischen kommen auch neue Dinge, wie Landschaftsbilder, die mit dem hellenistischen Relief gar wenig gemein haben, aber recht viel mit der Art der Wanddekoration, die der römische Meister »Studius«, der Zeitgenosse des Kaisers Augustus, erfunden hat, indem er Villen, Häfen, Gartenanlagen, Hain-, Hügel- und Flußlandschaften wie Kanäle und ande-

[1] Es fehlt auch nicht mehr an sicheren Spuren des Einflusses der römischen Dichtung des augusteischen Zeitalters. Von Vergil inspiriert, sind das Laokoonbild und die Einbringung des hölzernen Rosses, Helbig, Nr. 1326; Wickhoff, Wiener Genesis, S. 76 u. Abb. 13, sowie »Aeneas im Kyklopenlande«, abgeb. Annali 1879. Tf. H und in Roschers Myth. Lex. Bd. III. S. 2706. Nr. 6. von Ovid Nr. 1390, das dort unter den unerklärten Bildern mythologischen Inhaltes angeführt wird, aber in ganz zweifelloser Weise die Geburt des Adonis aus der in einen Baum, dessen menschenähnliche Gestalt den Erklärern entgangen ist, verwandelten Myrrha darstellt. Das bei Helbig angeführte Zitat, Ovid. Metam. X. 514 ff., ist demnach nur in X. 510 ff. zu ändern. Eine eingehende Untersuchung dürfte reicher Gewinn lohnen.

res mit allerlei lustiger Staffage malte;[1] das graue Licht des Alltages bricht in die alte mythische Dämmerung.

Die wichtigste Frage ist die nach dem Aufkommen des von Wickhoff beobachteten illusionistischen Stiles, der, wie Mau[2] durch die richtige Datierung der esquilinischen Odyseelandschaften erwiesen hat, in der Malerei schon zur Zeit des zweiten Stiles vollständig entwickelt erscheint und von da ab seinen Triumphzug in dem gesamten Kunstgebiet beginnt. Ist dieser Stil spezifisch italischen Ursprungs, oder stammt er vom Osten, und wo wäre dann sein Quellgebiet anzusetzen? So heiß umstritten diese Frage auch ist, so erscheint sie doch derzeit bereits einer bestimmten und klaren Antwort zugereift, für die die monumentale wie die literarische Überlieferung spricht, die beide nach Alexandrien hinweisen. Daß dort die Malerei die Wege des Klassizismus sehr bald verlassen hatte und auf ihre eigensten, rein malerischen Ziele hinsteuerte, haben wir schon früher gesehen. Die offenbar parallele Entwicklung auf dem Gebiete der Plastik zeigt den malerischen Beisatz, den sie ihren attischen Vorbildern gab, sehr stark bis zur Auflösung der plastischen Einzelform, demnach mit geradezu illusionistischer Tendenz. Mit dem Ende des Ptolemäerreiches und dem Heimfall Ägyptens an Augustus mußte der Einfluß Alexandriens, das durch seinen Reichtum wie durch seine hohe geistige und künstlerische Kultur nach der Provinzialisierung von Kleinasien und dem Niedergange von Rhodos die erste Stelle einnahm, in Rom tonangebend werden. Da erklärt sich die hohe Klage des Petronius über das traurige Ende, das die Malerei durch die Kühnheit der Ägypter gefunden hat.[3] Die Abkürzung des Malverfahrens, die er als ihr Werk ansieht, ist der Verzicht auf die genaue Wiedergabe der Natur zugunsten der Wiedergabe des Eindruckes, der das Wesentliche des Illusionismus ist. Jener Verzicht auf die Treue der Einzelheiten, das Nötigen des Betrachters, an der Vollendung des Werkes mitzuarbeiten, erscheint zunächst als Abkürzung. Die Klage, daß es das Ende der Malerei bedeute, klingt im Sinne des antiken Betrachters nicht unberechtigt, jedenfalls ist der feindliche Ton gegen diese Richtung ganz begreiflich. Nun erscheinen Wandmalereien des zweiten Stiles in illusionistischer Technik sowohl in Rom wie in Pompeji mit den Themen ägyptischer Landschaften. Der dritte Stil wird wegen seiner deutlich in dieselbe Richtung weisenden Motive der ägyptisierende genannt. Der Illusionismus entspringt nicht der mythischen Kunstanschauung und ist ihr auch nicht günstig. In Alexandrien, wo diese nicht boden-

[1] Rostowzew, »Pompejanische Landschaften und römische Villen.« Jahrb. XIX (1904). S. 103 ff.

[2] In seiner Besprechung der »Wiener Genesis«. Röm. Mitt. X (1895). S. 237 ff.

[3] Oben im ersten Kapitel, S. 22, Anm. 2.

ständig war, hat die mythische Kunst keine tiefen Wurzeln geschlagen, und in Rom ist sie vollends im Absterben begriffen. Pompeji zeigt noch ihr letztes Aufgebot, aber auch die Malerei tritt immer mehr in den Dienst der Wirklichkeit; schon in den esquilinischen Odysseelandschaften sinken die mythischen Bilder zur Staffage herab und werden es von da ab immer mehr. Wie Petrons Trimalchio, der die mythischen Kunstwerke in seinem Besitz so ergötzlich zu erklären versteht, seine Lebensschicksale bildlich verherrlichen ließ, so zeigen die historischen Darstellungen der Triumphsäulen, was das offizielle Rom von der figuralen Kunst verlangte. In dem Reich der Plastik wird das künstlerische Bedürfnis durch Kopien befriedigt, die nun im Großen erzeugt werden und zum Schmuck von Villen und Gärten eine ausgedehnte Verwendung finden. Der Kampf zwischen der toten und der lebendigen Kunst ist ausgekämpft, die erstere ist Siegerin geblieben und läßt die Sehnsucht nach neuen Schöpfungen nicht mehr aufkommen. Es genügt, Gegenstücke zu liefern, die im Spiegelbildsinne das Original verdoppeln, oder das Original den Verhältnissen der Umgebung anzupassen. Im übrigen ist die Plastik durch Porträtaufträge beschäftigt, ihre mythischen Themen finden nun auf dem Sarkophage ihren Platz, wo sie in dem erzählenden Stile der Zeit in reicher Auswahl figurieren. Damit sind diese Themen selbst auf den Aussterbeetat gesetzt. Doch ward gerade dadurch ihr Weiterleben gesichert, denn bei der Ablösung der antiken Kultur durch die neue Kultur des Christentums fanden sie sich auf ihrem vergessenen Posten vor. Wie einst die Rezeption des Mythos die hellenische Kunst zum Antritt ihrer weltumfassenden Laufbahn befähigt hat, so war es das Schwinden des mythischen Inhaltes, dem sie erlag.

REGISTER

(bearbeitet von Dr. Alois Grünwald)

Erster Teil

Namenregister

Abimilki, König von Tyrus, I 31
Ada, Schwester des Maussolos, II 286 Anm.
Adaios, Kunstschriftsteller, I 155, 401, III 5
Adeimantos, Archon, I 375, II 15
Aelian I 295, 427, II 144, 179, III 193
Aemilius Avianus, III 334
— Paulus, III 332
Aesop s. Aisopos
Aëtion, III 9, 15—17, 18
Agariste, Tochter des Kleisthenes I 102
Agasias, Sohn des Dositheos, III 264—267
—, Sohn des Menophilos, II 270, III 264
Agasinos, I 264
Agatharchos, Maler, I 155, 444, II 186
Agathon II 173
Agathostratos, Admiral, III 224
Agauris, Frau des Priesters Philippos, III 305.
Ageladas s. Hagelaidas
Agelaos (im Weihgeschenk des Daochos), II 396
Agesandros?, Sohn des Menides, III 268
Agesandros s. a. Hagesandros
Agesarchos von Tritaia, Faustkämpfer, III 174
Agestratos, III 225
Aglaophon d. Ä., Vater Polygnots, I 417, 419, 442 f.
— d. J., I 420 f., 442, 443 f., II 186
Agorakritos, II 208, 221—226, 239, 252, III 68
Agrippa, II 348, III 298, 389, 391
Agrippina d. Ä., III 377
— d. J., III 377
Ahenobarbus, Cn. Domitius, III 353, 367, 369
Aischines, II 243, III 46 f.
Aischylos, I 256
Aisopos, III 186—188, 379
Aisypos, Sieger, II 333
Alexander d. Gr., II 185, 286, 299, 308, 318, 322, 346 f., 353 ff., 376, 380 f., 383, III 1 f., 8 ff., 15 ff., 25 ff., 31, 52 f., 75, 77, 80 f., 88, 327, 332, 344, 362, 378
Alexander Balas, III 90
Alexandros?, Sohn des Menides, III 268
Alkamenes, I 375, 392, II 43, 167, 208—220, 224 f., 239, 241, 246, 250 ff., 274, 276, 393, 397, III 111, 279 f., 343
— angebl. I 448, 464, 471, II 43
Alkibiades, I 155, 294, 420, 443 f., II 186, 253, III 71, 179, 330
Alkmäoniden, I 294 f., 321 f.
Alxenor, I 137, 259, 263 f., 265, II 27
Alyattes, I 80, 131, 133, 209
Alypos, II 328 ff.
Amasis, Vasenmaler, I 187, 233, 255
Amenophis d. III., I 31
Amertes, Sieger, II 233
Amphikrates von Samos, I 134
Amyntas, Vater Philipp II., II 376
—, Schriftsteller, I 199
—, Sohn des Hellanikos (Knabensieger), III 165
Anakreon, II 131 ff., III 190
Anaxagoras, Äginet, I 345 Anm., 346, 354, 357
Anaxandros, I 265 f.
Anaxilas von Rhegion, I 346
Anaxileos, I 148
Andokides, Redner, I 92
Andokides, Vasenmaler, I 237 f., 260, 288 f.
Androkydes, Maler, aus Kyzikos, III 322
Andronikos Kyrrhestes, III 199
Angelion u. Tektaios, I 105, 146, 331 f., II 43
Anochos, Läufer, I 337
Antenor, I 222, 236, 251, 252 ff., 261, 269, 271, 295, 319, 375, 377, 382 f.
Antidotos, Maler, II 323

Antignotos, Künstler, III 197
Antigonos, Kunstschriftsteller und Künstler, I 155, 178, 345 Anm., 401, III 5, 59 Anm., 67 ff.
—, Feldherr Alexanders, II 35, III 8, 19, 40, 85
— Gonatas, III 47
Antinous, III 362
Antiochos I. Soter, III 42 f., 53
— ds., angebl. III 349
— II. Theos, III 42
— III. d. Gr., III 210
— IV. Epiphanes, III 90, 150 ff.
— Hierax, III 59
— Künstler, III 207
Antipatros von Makedonien, II 320
— von Sidon (Epigramm), I 131
Antiphanes, Argiver, I 334, II 328 f.
— von Paros, II 352
— (Grabstele) I 267
Antiphilos, Maler, III 13 f., **21—23**, 76 f., 95, 98, 102, 128
Antonia d. Ä., III 380
— d. J., Mutter des Germanicus, III 379 f.
Antonius, III 320
Anyte, Dichterin, II 26, 402
Apelles, Maler, II 165, 175 f., 310 ff., 317, 346, 354 f., 373, 389, III **1—15**, 16 ff., 20 ff., 30, 37, 77
— Marktdirektor in Pergamon, I 212
Apollodoros, Skiagraphos, Maler, I 144—146, II 166 f., 184, 227, 309, 326
—, Bibliothek des, III 119
—, Chronograph, I 445
—, Vasenmaler, I 313
— von Phaleron, Bildhauer, II 206 f., 389, III 184
Apollonios (I.), Sohn des Artemidoros, Adoptivsohn des Menekrates, ein Künstler des »Toro«, III 120, 210—220
— (II.), Sohn des Tauriskos (I.), des Mr. des »Toro«, III 211
— (III.), Inschrift von Magnesia, III 211
—, Vater des Archelaos, III 37
—, Sohn des Archias, Kopist, III 190, 205
—, Sohn des Nestor, Mr. des Torso v. Belvedere, III 205—208
—, Mr. des kapitolinischen Jupiter (mit vorigem identisch?), III 205, 208, 337
— Rhodios, Dichter, III 37, 77
Apollonis, III 137, 218
— angeblich, III 179
Appius Claudius, III 334
Aratos, II 184, 186, 312 f., III 49, 107
Archelaos von Priene, Sohn des Apollonios, III 36 f., 142, 146, 179, 185
— von Makedonien, II 171, 173 f., 186
Archermos, I 134, **138 ff.**, 271 f., 274 f., II 191
Archias, Vater des Kopisten Apollonios, III 190, 205 f.
Archidamos, König, II 248, III 195
Archilochos, Architekt, II 231
—, Dichter, III 388
Argeiadas, I 333 Anm., 338, 340, II 1, 142 f., 146
Argeios, I 333 Anm., 338, II 142 f.
Ariarathes, IV., V., III 129
Aridikes, Maler, I 107
Aristagoras, I 156
Aristandros von Paros, II 141, 271, III 265
Aristeas, III 252
Aristides, Maler, d. Ä., II 157, **317—319**, 320
—, Maler, d. J., II 317 f.
Aristion, Sieger, II 141
— (Stele), I 236, 259 ff., 263
Aristodemos, Künstler, III 187
Aristokles I., Bruder des Kanachos, I 330 ff., 339, 345
— II. d. J., I 333
— (Stele), I 159 f., 263 f.
— von Kydonia, Äginet, I 345, 353
Aristolaos, Maler, II 314, **315 f.**
Ariston, Maler, II 319
Aristonautes, II 280, III 6
Aristonidas, Künstler, III 219, 220 ff., s. a. Rhodos B)
Aristonothos, I 60 f.
Aristophanes, I 138, 255, 316, 446, II 44 f., 137, 167, 187, 206, 244, 248
Aristophon, Bruder Polygnots, I 420, **442 f.**
Aristoteles, I 107, 425, 428, II 187, 311, 319, III 8, 18, 134
Aristratos, Tyrann, II 312, 320, III 1
Arkesilaos, Künstler, II 186, III 107, 182, 200, **202—205**, 208, 253, 312, 333, 335, 337 ff., 345, 382, 387 f.
Arkesilas II. von Kyrene, I 215 f., 218 f.
— III. von Kyrene, I 219
Arktinos, III 312
Arrian, III 55
Arsinoë, Schwester Ptolemaios II., III 88 f.
— Tochter des Lysimachos (Gattin Ptolemaios II.), III 89
—, Gattin Ptolemaios IV., III 37
Artaphernes, I 424

Artemidoros, Adoptivvater des Apollonios, III 211
Artemisia, II 285 f., 289 ff., 298
Artemon, Schriftsteller, I 420
—, Kriegsingenieur, II 144
Asinius Pollio s. Pollio
Asklepiodoros, Maler, III 7
Asopodoros, Argiver, I 338, III 364
Assteas, Vasenmaler, III 323
Astylos, olymp. Sieger, III 398
Athanaion, Vater des Boëthos, III 155
Athanodoros I., Großvater des Athanodoros II., III 226, 305
— II., Mr. des Laokoon, III 305, 311, 316, 318 f., 337
—, Achäer, I 338, 341
Athenäus s. Athenaios
Athenagoras, I 154
Athenaios, Schriftsteller, I 199, 202, II 138, 175, 176 Anm., III 4, 20
—, pergamen. Inschrift, III 120
—, Künstler, III 164
Athenion, Maler, II 327
Athenis s. Bupalos u. Athenis
Athenodoros, Polykletschüler, II 328 f.
— s. auch Athanodoros
Athenodotos, I 305
Atotos, I 338
Attaliden, I 212, 274, 438, s. auch Attalos
Attalos, Vater Attalos' I., III 63
— I. (Galatersieger), III 57, 59, 68 f., 85, 179, 310
— II., I 438, II 157, 319, III 72, 129, 218
— III., III 209
— unbestimmt, I 438, III 201
Atticus, III 334
Augustus, Kaiser, I 272, 332, II 324 f., III 11, 332, 355 ff., 360 ff., 382 f., 389 ff.
— s. auch Octavian
Autolykos, II 382
Avianus s. Aemilius Avianus

Bakchios, Sohn des Sattos, III 267
Bakchylides, I 310, III 312
Barrias, II 360
Bathykles, I 39, 121, 156, 194, 197 ff., 200—210, 211, III 146
Battiden, I 214 ff.
Bembo, II 30
Bernini, III 171, 245 ff., 306
Bianchi, Gian Battista, III 212
Billienus, III 265
Bion von Milet, Inschrift, I 406
Biton, I 240
Boecklin, II 172
Boedas, Sohn des Lysipp, II 360, 406, III 164
Boethos aus Chalkedon, III 51, 56, 155—160, 162, 210
—, Sohn des Diodotos, III 157
Brunellesco, I 416
Brutus, II 138, III 357
Bryaxis, II 286, 289, 292 Anm., 296 f., 383—385, III 32
Brygos, I 305 f., 314, 315 f., II 66
Bularchos, Maler, I 156
Bupalos u. Athenis, I 133 f., 172, 274, III 64, 357
Byzes, I 80

Caesar, III 11, 204, 297 ff., 301, 320, 334 f., 340, 345, 349 ff., 368, 377
Callaicus, D. Brutus, III 333
Canova, I 360, III 170
Caracalla, III 214
Carrey, II 76, 84 f., 100 f., 108
Cassius, C., III 32, 219, 226, 304, 319 f., 333
— Spurius (V. Jahrh.), III 329
Cato Maior, III 210
Catulus, II 66, III 332
Caylus, I 426, 438
Chairedemos, III 50
Chairestratos, III 50 f.
Chalkosthenes s. Kaikosthenes
Chares von Lindos, II 373, 404, III 33—35, 45, 304
—, Maler, I 108
— von Teichiussa, I 148
Charmadas, I 298
Charmantides, II 323
Charmides, II 33
Chartas, I 399 f.
Cheimon, Sieger, II 329
Cheirisophos, I 82, 85, 104
Cheirokrates, II 299
Cheramyes, I 135 f., 274
Chersiphron, I 85, 103, 131, 152
Chionis, II 23, 27
Choirilos, II 173
Christodor, II 256, 364
Chrysippos, III 48 f., 184
Chrysostomos, I 402
Chrysothemis s. Eutelidas u. Ch.
Cicero, II 126, 173, 249, III 11, 201, 298, 334 f., 339, 349, 351
Claudius, Kaiser, II 258, III 377 ff., 382

Clemens von Alexandria, I 103, II 384
Cloelia, III 331
Cocles, Horatius, III 331
Commodus, II 264
Crassus, III 363

Daduchos u. Daduchen, I 226, 258
Daidalos, Heros, I 1, 31—33, 38, **82**, 134, 221, 296, 334, 345, 399, II 184, 309, III 143
—, Sohn des Patrokles, I 334, II 332—334
—, Sikyonier, II 332—334, 348
— s. Doidalses
Daippos, II 360
Damaratos, König, III 71
Damaretos, Hoplitodrom, I 335
Damophilos u. Gorgasos, I 295, III 329
Damophilos von Himera, II 167
Damophon von Messene, I 349, II 250 Anm., III 149
Danaos, Heros, I 240
Dandes, Sieger, II 23
Daochos, Fürst, II 339 ff., 397 f.
Dareios, I 154 f., 178, 199, III 71
Datis, I 424
David, III 268
Deculo, II 181
Deinias, I 298
Deinokrates, Architekt, III 26
Deinomenes, Sohn Hierons, I 346, 386
Demades, III 19
Demaratos, I 107
Demeas, II 328 f.
Demetrios, Poliorketes, II 35, 361, 366, III 19, 24, 32 f., 47, 85, 289 ff.
— von Alopeke, II 206, 226, 239 f., **244—248**, 254, 265, III 100, 184, 188
— von Phaleron, III 76, 83 ff. fälschlich, II 326
— (I.), Sohn des Heliodoros, III 224, 255
— (II.), Sohn des Demetrios, III 80, 224
Demochares, III 47
Demosthenes, II 343, III 46, 47 f., 184, 188
Dermys u. Kitylos, I 97
Diagoras, II 329
Dies, III 181, 183
Diitrephes, II 129, 134 ff.
Diodor, II 45
Diodotos, Sohn des Boethos, III 56, 157
—, Nikomedier, III 156
Diogenes, Philosoph, II 286
— von Laerte, I 145 Anm., 398, 401, II 244, 390
Diogenes, signierender Künstler, II 371
Diokleides, I 269
Diokles, I 269
Dionysios, d. J., Tyrann, II 375
—, Vater des Menekrates, III 120
—, Sohn des Menekrates, III 120
—, Enkel des Polykles, III 165, 174, 175 Anm., 177, 338
— von Argos, Plastiker, I 346 f.
— von Kolophon, Maler, I 431, II **187**, 207
—, ein Maler, I 296
— von Halikarnass, II 173
Dioskurides, III 90, 376
Dipoinos u. Skyllis, I 83, 85, 93, 101 ff., 106, 120, 134, 144, 296, 331, 335, 343, 399
Doidalses, III 54 ff., 57, 59
Domitian, III 365
Dontas, I 105, 399
Dorotheus, Kopist, III 11
Dorykleides, I 105, 399
Dositheos, III 264
Drakon, I 92
Drusus, III 379, 389
Duris, Vasenmaler, I 302 f., **314**, 317 (seine Art)
— von Samos, Schriftsteller, II 346

Eetion s. Aëtion
Ekphantos, Maler, I 107
(Ekphantos), melische Inschrift, I 65
Elpinike, I 419 f., 423
Endoios, I 82, 104, 135, 147 f., 222, 251, **258 f.**, 330, III 357
Ennius, Dichter, III 330
Epagathus, T. Flavius, III 256
Epaminondas, II 34 Anm., 316, 321, 334
Epeios, I 335
Eperastos, I 256, 284
Epicharinos, I 368, 378, II 23
Epicharmos d. Ä., III 225
— d. J. III 225
Epigonos, Epimelet, III 156
—, Künstler, III 63, 68 f., 73
—, angebl. III 67
Epiktetos, I 269, **288 ff.**, 299—301, 303, 305, 315, 318 f.
Epikur, III 388
Epilykos, I 294
Epizelos, I 424
»**Er**atosthenes«, III 194
Ergotimos, I 223, 224, **231 f.**
Erinna, II 26 f.
Euagoros, I 345
Euander, Toreut, III 334
Eubios, I 148

Eubulides d. Ä., Mr. der Chrysipposstatue, III 48 f., 178
— d. J., III 49, **178—181**
Eucheiros I., attischer Künstler, III 49, 178
— II., attischer Künstler, III 49, **178—181**
— von Korinth, I 107, 118, 133, 296, 399
Eudemos, Künstler der Branchidenstraße, I 148, 150
—, Vater des Agatharchos, I 155
Euenor, att. Bildhauer, I 122, 257
—, Vater des Parrhasios, II 174
Euergos, I 80, 133 f., 137
Eugamon von Kyrene, I 217
Eugrammos, I 133
Eukleides, I 82, 343
Eukles, II 329, 331
Euknemos, II 138
Euktemon, III 71
Eumares von Athen, I 122, 128, 135, 295 ff.
Eumenes, Alexanders Geheimschreiber, II 358
— I., König, III 53
— II., König, III 57, 59, 68, 70 ff., 109, 112, 137, 218
Eunomos, I 415, II 26
Euphranor vom Isthmos, II 175 f., 180, 318, 320—323, **344 f.**, 372
Euphronios, I 265, 292, 296, **298—314**, 315, 317, 319, 390, 395
»Euphronios d. J.«, I 313
Eupolemos, II 333
Eupompos, Maler, II 184 f., 309 f., 312, 317, 346
Euridike, II 376
Euripides, II 173, 179, 185, 248, III 143, 184, 195, 300, 388
Eutelidas u. Chrysothemis, I 335
Euthydikos, I 280 f., 381
Euthykrates, II 347, 359 ff., 372 f., 403 ff., III 44, 163
Euthymides, I 265, **299**, 307
Euthymos, I 407
Eutyches, III 376 Anm.
Eutychides von Sikyon, III 40 ff., 45, 80
Euxeinidas, II 317, 320
Exekias, I **234**, 235, 237 f., 255, 290

Fabius Maximus, II 368, III 331
Ferus, C. Ofellius s. Ofellius
Filarete, I 206
Flaminius, Quinctius, III 331
Francesco, Maria, Herzog von Urbino, II 30
Freddi, röm. Bürger, III 311
Friedrich d. Gr., III 350
Fulvius Nobilior, II 174, III 331

Gelon, I 219, 346 f., 406 f.
Germanicus, III 377, 379
—, sog., III 344 f.
Ghiberti, II 367
Gitiadas, I 211, 229, 243
Glaukias, Äginete, I 346 ff., 354, 357, 369, 398, 407, II 5
—, Rheginer, I 470
Glaukippe, Dichterin, III 70
Glaukon, Lieblingsinschrift u. Stratege, I 292 f., 310, 312 f., 317
Glaukos, Argiver, Künstler, I 346
— von Chios, Künstler, I 133 f.
— von Karystos, Faustkämpfer, I 347
Glaukytes, I 294
Glykon, Gegner des Phidias, II 45
—, Kopist, I 383, II **368 f.**, III 206 f.
Goethe, II 69, 168, 170
Gorgasos, I 295, III 329
Gorgos, I 104
Gracchus, Tiberius, III 210
Gryllos, II 321
Gyges, I 128

Habron, Sohn des Lykurgos, II 401
Hadrian, II 171, III 198, 252
Hagelaidas, I 331, 333 ff., 377, 385, II 1, 4, 33, 142, 147
Hagesandros, Vater des folgenden, III 226, 305
—, Sohn, Mr. des Laokoon, III 226, 305, 311, 316
— (Branchidenstraße), I 148 (richtig Hegesandros)
Hagias, II 347, 350 ff.
Hannibal, II 368
Harpagos, I 131, 156
Hegesandros, I 133
Hegesias, I 377
Hegias, I 336, 339, 375, 385, 410, 471, II 33 f., 37, III 329
Hegylos, I 104, 399
Hektoridas, II 386
Helykon, Weber, III 31
Heliodoros, Bildhauer, Vater des Demetrios (I.), III 224 f., 255 ff.
Hellanikos, III 165
Hephaistion, II 347, 359, III 16, 25, 28
Hermes, Tiberius Claudius, III 256
Hermodoros, att. Meister, III 332
—, Vermittler der griech. Gesetzgebung, III 131
Hermogenes, III 147 f.

Hermolykos, Sohn des Diitrephes, II 134 ff.
—, Sohn des Euthoinos, II 135
Herodas, III 1 Anm., 6, 12 f., 15, 22, 51, 155, 157
Herodoros I. u. II., II 381
Herodot, I 56, 131, 133, 151, 156, 169 f., 177, 199 ff., 211, 215, 292, 344, 374, II 143, 199, III 9, 71
»Herodotos« s. Herodoros
Herophilos, III 376 Anm.
Herostratos, I 131
Hesiod, I 38, 72 ff., III 185
Hieron, I 219, 314 f., 346 f., 350 ff., 386 f., 406 f.
Hildebrand, III 213
Hipparchos, Archon, I 191
—, Sohn des Pisistratos, I 270, 291, 317
—, Sohn des Kimon, II 2
—, Lieblingsinschrift, I 291 ff., 317
—, unbestimmt, II 2
Hippeus, Maler, III 5
Hippias, Eleer, I 470
—, Pisistratide, I 376, II 2
Hippokrates, Schaleninschrift, I 294
Hippodamos von Milet, II 129
Hipponax, I 272
Hipponikos, Sohn des Kallias, II 144
Homer, I 2 f., 36 f., 44, II 59, 174, 201, 230, 256 f., III 12, 36 f., 185 f., 309, 375, 379
—, angebl. III 195
Horatius Cocles s. Cocles
Horaz, III 363 f., 371, 373
Hortensius, III 335, 351
Hygiainon, Maler, I 298
Hygin, II 286
Hyllos, III 376 Anm.

Idrieus, II 286 Anm., 289
Iktinos, I 249, 450, 465, II 69 ff., 106, 115, 228
Iphikartides, I 137
Isagoras, I 337 f.
Isigonos, III 59 Anm., 68 f.
Isotimos, II 286 Anm.

Jason von Athen, Bildhauer, III 323
Juba, I 420
Julia, Tochter Cäsars, III 264
—, Tochter des Augustus, III 380
Julian, Kaiser, II 385
Julius II., Papst, III 284, 311

Kachrylion, I 293 f., 302
Kaikosthenes, III 181—183
Kalamis, I 276, 351, 386 ff., 398, 407, 421, 471, II 33, 125 f., 138 f., 226, 250, III 345
—, Goldschmied, I 388
Kallianax, II 328
Kallias, Schwager Kimons, I 270, 388, 392
—, Geschlecht der, I 226, 258, II 144
—, Pankratiast, I 422
Kallikrates, II 71, 115
Kallimachos, Bildhauer, II 226—229
—, Dichter, III 37, 77, 100
—, Stratege, I 423 f.
Kalliphon von Samos, Maler, I 154
Kalliteles, Äginet, I 350, 362
Kallixenos, III 76
Kallon, Äginet, I 111, 271, 332, 336, 343 f., 348, 357, 365, III 329
— von Elis, I 470
Kanachos I., I 193, 213, 330—332, 336, 339, 341 f.
— II., Polykletschüler, I 331, II 328 f.
Kandaules, I 156
Karpion, II 71 f.
Kebris, Archon, I 374
Kephisodorus, II 128 f., 401 Anm.
Kephisodot, Mr. der Eirene, I 390, II 139, 239 ff., 246, 248, 250, 252, 266, 271, III 69, 164, angebl. II 129
— d. J., II 270, 394 ff., III 68 f., 83, 229, 255 f.
Kimon, Feldherr, I 292, 320, 417, 419, II 49
— von Kleonai, Maler, I 167, 295 ff.
Kitylos s. Dermys u. K.
Kleanthes, Maler, I 107
Klearchos, Vater des Bildhauers Pythagoras, I 133, 155, 210, 398 ff.
Klearchos, Aristotelesschüler, II 176
Kleisis, I 148
Kleisthenes I 83, 102 ff., 294 f., 319 f., II 32
Kleiton s. Polyklet
Kleitos, General Alexanders, III 8
Kleoitas, I 133, 332 f.
Kleomedes, I 418
Kleomenes, Ara des, II 238 f.
—, Vater des Künstlers des »Germanicus«, III 344 f.
—, Sohn d. v., II 66 f., III 207, 344 f.
—, König, I 256
Kleon von Sikyon, II 334
— —, ein jüngerer, III 159
Kleopatra, III 320
—, Tochter Ptolemaios IV., III 90
Kleosthenes, I 337
Klitias, I 43, 112, 114 Anm., 125, 208, 223, 224—231, 288

Kolchos, Vasenmaler, I 233
Kolotes v. Teos, Maler, II 184
Kombos, Sohn des Palos, I 239 f.
Konon, Feldherr, III 31
Konstantin, Kaiser, II 368
Korinna, II 390 f.
Korythos, König, III 133
Kotys, König, III 197 f.
Krateros, II 357 f., III 16, 28
Kratisthenes von Kyrene, I 398
Kresilas von Kydonia, I 353, II 61, **129—137**, 160, 162, 190
Kritios u. Nesiotes, I 256, 283, 368, 375 ff., 417, 471, II 15, 23, 33, 146, 245
Kroisos, I 131, 151 ff., 169, 196, 198 f., 201 ff., 209, 211 f., 221
Ktesidemos, Maler, III 21
Ktesilochos, Bruder des Apelles, III 2
Kyaxares, I 80
Kydon s. Kresilas
Kynegeiros, Bruder des Aischylos, I 424
Kyniskos, I 148 f., II 141, 148
Kypselos u. die Kypseliden, I 104 ff., III 35
Kyros, I 103, 199 f.

Lachmann, I 66, III 317
Ladas, I 415, II 23 ff., 27, 144
Laodike, Mutter des Mithridates, III 90
Leagros, Strategeu. Lieblingsinschrift, I 292 f., 300 ff., 305, 310, 317
Leochares, II 285 f., 289, 296, 357, **375 ff.**, 385, 388, III 28, 164, 284
Leonidas von Anthedon, II 323
Leontion, Geliebte Epikurs, II 319, III 24
Leontiskos, I 104 f., III 126
Leptines, II 374
Lessing, II 5, III 317, 321
Libon, Architekt, I 449, 452, 470
Ligorio, III 156
Lionardo, I 277
Lippi, Filipino, III 318
Livia, III 360 f., 365, 369, 377, 379
Livius, Geschichtsschreiber, III 331, 385
Livius Andronicus, III 330
Lorenzetti, II 367 Anm.
Lucullus, II 314, 382, III 34, 200, 202, 204, 225, 332
Ludwig II von Bayern, I 360
Ludwig XIV. u. XV., III 86
Lukian, I 374 f., 377, 391 f., II 5, 62, 170 f., 177, 180, 211, 240, 244 f., 249, 258 ff., 263 f., 286, 321, 366, III 5, 13, 15, 34, 105, 200, 344
Lygdamis, Tyrann, I 138
Lykios, Sohn des Myron, II 2, 27, 29, 226
Lykiskos, II 226
Lykomedes, Stratege, II 334
Lykophron, II 401
Lykos, Lieblingsnamen, I 307
Lykurgos, Finanzminister, II 401 f., III 46
Lysandros, II 35, 328 ff.
Lyseas (Stele), I 236 f., 260
Lysimache, Priesterin, II 245
Lysimachos, König, II 382, III 53 f., 290
Lysipp, I 334 f., 347, II 1, 141 f., 151, 164, 181, 226, 244, 248, 269, 278 ff., 307 f., 322 f., 331 f., 335 ff., 341, 344, **346—374**, 376, 392, 394 f., 400, 403 f., 406 f., III 1 f., 5, 8, 14 f., 21, 28, 30, 33, 35, 41 ff., 187, 190 f., 201, 206 f., 243, 266, 331, 332, 362, 378
Lysistratos, Bruder des Chares, II 373, 402, III 184

Mandrokles, Architekt, I 154 f.
Makron, I 314
Marcellus, III 331
Mardonios, II 213
Marius, III, 332
sog. 348 f.
Mark Aurel III 344
Martial, II 138, 368, 371
Maussolos, II 285 ff., 290 f., 298, III 31
Medon, spart. Künstler, I 105
Megabyzos, II 324, III 12
Megakles, Urgroßvater des Perikles, I 102
—, Lieblingsinschrift, I 294 f.
Melanippides, II 173
Melanthios, Maler, II 310—313, III 7
—, Dichter, I 419, 425
»Melas sculptor«, I 134
Melas, Tyrann, I 131
Memnon, Lieblingsinschrift, I 302
Menaichmos u. Soidas, I 332, III 357
Menander, II 395, 401 f., III 144, 184, 193, 351, 388
Menekrates (I.), Vater des Menekrates (II.), III 221
— (II.), Künstler vom Gigantenaltar, III 119 f.' 211
Menelaos, Künstler, III 341 f., **358—360**, 364
Menides, aus Antiochia a/M. III 268
Mengs Raffael, II 301, III 306
Menodotos, Sohn des Boëthos, III 56
—, Nikomedier, III 156
Menon, Kläger gegen Phidias, II 44 f.

Menophanes, Feldherr, III 265
Menophilos von Ephesos, II 271, III 264
Menzel, Adolf, III 263
Messalla, Valerius, III 364
Metagenes, I 103, 131, 152
Metellus, Q. Macedonicus, II 358, III 165, 174, 332 f., 338
Michelangelo, III 206, 212, 245, 311 f.
Mikkiades, I 134, 138 ff.
Mikon, Äginet, I 348, 357, 370
—, Maler u. Bildhauer, I 309, 420, 421 ff., II 62
— s. Kimon von Kleonai
Mikythos, I 346, III 185
Miltiades, Feldherr, I 270, 423 f., II 35, 328
—, Lieblingsinschrift, I 269 f., 290
Minos, I 31
Mithridates, III 32, 90 f., 198, 265, 296
Mnasitimos, d. bek. Künstler, III 220 ff.
—, andre Glieder dieser rhodischen Künstlerfamilie, III 221 ff.
Mnason, Tyrann, II 319
Mnesarchos, Vater des Phil. Pythagoras, I 133, 210, 398
Mnesikles, II 74, 110 ff., 228, 230 f.
Mnesitheos, Arzt, II 126
Mommsen, III 317
Monimos, trag. Dichter, III 388
Morosini, II 102, 118
Moschion, Dichter, III 388
Mucian, III 32
Mummius, I 450, III 209, 332, 334
Munatius Plancus, III 349
Murena, III 225
Myro, Dichterin, II 26, 402
Myron, I 339 f., 386, 398 f., 402 f., 405, 415, 444, II 1 ff., 32 f., 63, 80, 136 f., 140, 164, 175, 186, 195, 246, 248, 361, 374, III 67, 126, 155, 168, 176, 202, 228 f., 239 f., 338
—, Mr. der trunkenen Alten. II 26, 361, III 150 f.
»— Thebaios«, Pergamener Inschrift, III 151
—, Stifter, I 102, II 271
— fälschlich st. Mikon, Äginet
Mys, Torent, II 175, 179, III 2

Naukydes I., I 334, II 163, 329 ff.
— II., jüngerer, II 329 f.
Nealkes, II 313
Nearchos, Vasenmaler, I 222, 232 f., 235
Nero, I 353, II 138, III 11, 365
Neseas, Thasier, II 167
Nesiotes s. Kritios
Nestor, Vater des Apollonios, III 205 f., 208
Nikagoras, III 155 f.
Nikandre, I 98 f., 271
Nikeratos, III 70 ff., 109
Nikeros, II 319
Niketas, Choniat, III 323
Nikias, Friede des, II 320
—, Arzt, III 16
—, Maler, I 438, II 260, III 77
Nikomachos, Maler, I 445, II 168, 324, 361, III 323
Nikomedes, III 53 f.
Nikophanes, Maler, II 316 ff.
Nikosthenes, I 116, 166, 232, 238
Nikostratos, II 135
Nonius Vindex, II 368

Octavia, III 332 f., 372
Octavian, III 320, 352, s. a. Augustus
Octavius, röm. Ritter, III 202
Ofellius, C. Ferus, III 177 f., 344
Oltos, I 314
Olympias, II 376
Omphalion, Maler, II 325 f.
Onasias, Maler, I 421
Onatas, Äginet, I 271, 336 f., 339, 345 f., 347—353, 354, 362, 365 ff., 381, 386, 398, 407, 450, II 4 f., III 64
Onesimos fälschl., I 307, 314
Opis, König, I 337, 351
Orion, I 148
Orophernes, III 129, 145
Orthagoriden, Dynastie, I 101, 334
Ovid, III 390 Anm.

Pacetti, III 247
Paionios von Mende, I 448, 451, 458, 471, II 188 ff., 199, 361, 377
angebl. II 43
Palos, I 239
Pamphaios, Töpfer, I 301
Pamphilos, I 446, II 310—313, 318, III 27
Panainos, I 420, 424 ff., II 33, 57, 116, 173
Panaitios (I.), Vater des Nikagoras, III 156
— (II.), Sohn des Nikagoras, III 156
—, Lieblingsname, I 302 ff.
Pankaspe, III 10
Pantarkes, II 45 f., 57, 59 f., 159
Pantias, I 400
Papias, III 352
Papylos, III 57
Paralos, Sohn des Perikles, I 420 (II 64)
Parrhasios, I 144, II 145, 166 f., 173, 174—181, 184, 186, 206, 309 f., 312, 321, 327, III 1—3, 7 f., 15, 19.

Pasiteles, I 383, II 128, III 336 ff., 345, 382 f.
Pasquino, Schuster, III 306
Patrokles, I 334, II 328 ff.
Pausanias, Perieget, I 3, 39, 66 Anm., 80, 82, 102 f., 104, 111 ff., 131, 134, 146, 154, 169, 192, 196, 201 ff., 222, 258, 272, 274, 318, 331 ff., 335 ff., 342 f., 346 Anm., 347 ff., 359, 360 Anm., 361, 365, 375, 378, 399 f., 406, 420, 422, 426 ff., 449, 451, 453, 458, 464, II 2, 7 f., 21, 24, 26, 34 f., 39, 42, 49, 57, 59 f., 66, 117, 126, 128 f., 131, 134 f., 137 f., 141, 163, 177 Anm., 189, 192, 209 ff., 213, 222, 226 f., 249 f., 265, 268, 271 f., 307, 314, 323, 325, 327 f., 329, 330 ff., 337, 347 f., 357, 376, 381 f., 385, 391, 402, III 70, 105, 123, 129, 155, 165, 174 f., 178 ff., 182 ff., 357
Pausanias v. Apollonia II 334
Pausias, I 438, II 313—316, 317, 327
Pauson, II 187
Peirasos, I 1, 335
Peithinos, I 314
Pelichos, II 245, III 100
Pergamios, Stifter, II 210
Periander, I 104, 106, 131
Perikles, I 102, 249, 294, 322, II 32 ff., 43 ff., 70, 129 ff., 230 f., 315, III 175, 189 Anm., 190
Periklet, I 133
Perseus, Maler, II 310, III 7
— von Makedonien, II 358, III 210, 332
Petronius, II 312, III 22, 391 f.
Phaidros, III 187
Phalaris, I 104
Phalerion, III 323
Phanochos, I 421
Phanomachos, I 421
Phidias, I 83, 335 f., 339, 375, 392, 421, 449, 452, II 1, 31, 82 ff., 61, 69 f., 71 f., 92, 103, 117, 124, 128, 140, 144 f., 158 ff., 186, 208, 211, 213 f., 221 ff., 248, 269, 328, III 68, 85, 175 f., 243, 332, 344, 357
Philaios, Architekt, I 131 f., 196
Philetairos, III 53, 69 f.
Philetas von Kos, III 194
Philippos II von Makedonien, II 312, 322, 337 f., 347, 354, 376, III 1, 8
— V. von Makedonien, III 210
—, Arzt III 14
—, Priester, III 305
—, Sieger, II 26
Philis, I 418
Philiskos, Bildhauer, III 36 ff., 42, 219, 297
—, Tragiker, III 20
Philochoros, II 44 f.
Philokles, Architekt, II 231
Philon, Architekt, II 72
— von Korkyra, Faustkämpfer, I 369
— fälschl. f. Philaios (vgl. I 132)
Philostrat d. Ä., II 171, III 105
— Redner III 134
Philoxenos, Maler, III 22
Phintias, Vasenmaler, I 314
Phiteus s. Pythis, vgl. II 286 Anm.
Phormio, Feldherr, II 135
Phormis, Stifter, I 347
Phradmon, II 61 f., 160, 271, 337 ff., 350, III 338
Phryne, II 249, 251, 258, 261 f., 264, 381, III 10, 170
Phrynichos, Dichter, I 256
Phyles von Halikarnaß, III 224
Phyromachos, III 59 Anm., 71—73, 109
Pindar, I 219, 236, 341, 351, 360 Anm., 371, 387, 461, II 391
Pindaros, Tyrann, I 131
Pisistratos u. Pisistratiden, I 221 ff., 417
Pison v. Kalauria, II 328
Pisonen, I 367
Plancus s. Munatius Pl.
Plato, I 420, II 167, 206 f., 248, 375 f., 389 f., III 190
Plautius Lykon, Maler, III 130
— Novius, Mr. der ficoronischen Ciste, III 330
Plinius, I 83, 101, 103 f., 106 f., 118, 133, 138, 151, 155 f., 178, 197 f., 222, 272, 295 f., 298, 331, 335, 339, 342 f., 386, 398 ff., 404, 408, 419, 439, 445, II 2 ff., 6, 23, 26 f., 33, 39, 62 f., 65, 118, 126, 128 f., 134, 136, 141, 146, 149, 151, 153, 155 ff., 173 ff., 207, 211, 213, 217 f., 222 f., 226 f., 241 ff., 250 f., 256, 258, 260, 269 ff., 278, 282, 286 ff., 291, 299, 310 ff., 320 ff., 327, 332 f., 346, 348 f., 360 f., 373 f., 376 f., 382 ff., 389, 399, 405, III 2, 7 f., 12, 14, 16 f., 21, 23, 32, 36, 41, 57, 59, 67 ff., 71 f., 88, 105, 107, 121, 150, 155, 159, 163 ff., 174, 176 ff., 181 f., 184 f., 187, 190, 197, 200, 202, 204, 210 f., 219 ff., 224 ff., 229, 254 ff., 260, 297, 300 f., 311 f., 316 f., 319 f., 329, 331 Anm., 335 f., 339 f., 345, 352, 357, 372, 378, 383, 387
Plutarch, I 419, II 44 f., 71, 179, 250, 317, 357 f., 384, III 23, 26, 64

Plutarchos, Bildhauer, III 224, 255, 319
Polemon, I 138, 222, 295, 345, 401 f., II 2, 27, 33, 45 f., 134, 244, 246, 315, 317 f., III 4, 126
Polios, I 299
Pollio, Asinius, III 57, 210, 213, 219, 335 f., 340, 345, 347
Polybios, III 72, 225
Polydamas von Skotussa, I 347, II 347
Polydoros, III 305, 311, 316
Polyeuktos, Künstler, III 47, 188
Polygnos, M. Domitius, III 386
Polygnot, I 154, 295, 374, 417 f., **419—442**, II 33 f., 97, 144, 167 f., 172, 184, 187, 200 f., 309, 313, 319, 327, III 9, 16, 256
seine Söhne I 420, II 64
Polykles d. Ä. (IV. Jahrh.), III 164
— (I.), der berühmte, III 163 ff., 198, 208, 242
Söhne u. Familie, III 164 ff., 174 ff., 198, 202, 233
— (II.), Enkel des berühmten, III 165, 174, 175 Anm., 333, 338
—, rätselhaft, welcher, III 221, 224
Polyklet, I 83, 133, 334, 339 ff., 398, II 1 f., 15, 20, 28, 61, 64, 113, **140—165**, 166, 169, 178, 186, 202, 206, 208, 213, 217 f., 221, 226, 248, 252, 269, 271, 276, 308 ff., 327, 330, 338, 348, 362, 374, III 76, 191, 201, 302, 343 f., 362
Söhne I 420, II 327 ff., 346
— d. J., I 334, II 313, 327 ff., 330 f., **334—337**, 338, 341, 347, 372
Polykrates von Samos, I 133, 196, 199 f., 210, 219, 221, III 87
Polymedes von Argos, I 144
Polystratos von Ambrakia, I 104
Polyzalos, I 406
Pompadour, III 86
Pompejus, III 320, 349, 351 f., 382, 387
Pontios, Künstler, III 201
Poros, auf einer protokorinth. Vase, I 72 Anm. 1
Porta Guglielmo della, III 212
Posthumus, A., Diktator, III 329
Praxiteles, Syrakusier, I 338 f., 341, 346, 350
—, Großvater des berühmten, I 388, 393, II 126 f., 139, 142, 227, 240, 271
angebl., II 49
—, der berühmte, I 80, 383, 392, 406, 449, II 1, 210, 212, 221, 244, 248, **249—269**, 271, 286, 296, 300 ff., 315, 321, 323, 347, 359 f., 365, 372, 375 f., 379, 381, 396, III 5, 228 f., 243, 281
Söhne II 394 ff., III 163, 292, s. a. Kephisodot d. J. u. Timarchos
—, Enkel des berühmten, III 52, 305
Prokleides, I 269
Prokopius, Byzantiner, III 246
Protogenes, II 268, III 7 f., 16, **17—21**, 21 f., 24, 31 f., 136, 143, 220, 228, 304
Prusias, III 55 f., 112
Ptolemaios I., I 438, II 35, 323, 325, III 13 f., 21, 75 ff., 107, 289
— II., Philadelphos, III 20, 76 f., 88, 93, 107
— III., Euergetes, II 312, III 34
— IV., Philopator, III 37, 85
— Hephaistion, Schriftsteller, II 185
Ptolichos, Äginete, I. 346, 398, 400
— aus Korkyra, I 378
Pulytion, III 179
Pyraikos, Krammaler, II 183, 187
Pyrgoteles, III 77, 87 f., 90
Pyromachos s. Phyromachos
Pyrrhos, König, II 174, III 331
—, Künstler, II 46, 54, 64, 139
Pythagoras, Bildhauer, I 133, 155, 210, **386, 397 ff.**, II 1 f., 13, 15, 24 f., 27, 73, 210 Anm., 271, III 47, 126, 330, 339, 344, angebl., I 470 f.
—, Philosoph, I 133, 210, 398
Pytheas, Toreut, III 387
—, Vater des Apelles, III 2
—, äginetischer Jüngling, I 351
Pythios, Sohn des Mys, I 199
Pythis (vom Maussoleum), II 286 ff.
Pythokles, II 141 f., 148
Pythokritos, III 225

Quintilian, II 3, 5, 164, 174, 177, 244 f., 313, II 23 f., 329

Raffael, III 15, 341, 366 Anm.
Ramses II., I 33
— III., I 31, 34
Raskuporis, König, III 197
Reni, Guido, II 260
Rhodobates, II 390
Rhoikos, I 131 f., 196 f., 343
Rhombos s. Kombos
Ribera, II 248
Romulus, III 331, 348
Roscius, Schauspieler, III 339
Rudolf II., III 89

Sabina, II 211
Salpion, Künstler, III 201
Samolas, Arkadier, II 334
Sangallo, Giuliano d. III 311
Sanherib, I 36
Sappho, II 174, 390, 392
Sattos, III 267
Satyros, Architekt v. Maussoleum, II 86 ff.
—, Faustkämpfer, II 389
—, Schriftsteller (bei Athenäus), I 443
Saurias, I 154
Schlegelholt, Ritter, II 290
Schliemann, I 2 ff.
—, Frau, I 6 f.
Seleukos I., der Siegreiche, II 385, III 40 ff., 53
— II. (?), III 59, 63
— unbestimmt, III 187
Semon, I 260
Seneca, s. Pseudoseneca im Sachregister
Sesostris, II 384
Silanion, II 206 f., 388—392, III 184
Silanus, II 324
Sillax, Maler, I 155
Simias, Rhodier, III 225
Simmias, Bruder des Dädalos Heros, I 221
Simon, Hipparch, II 224
Simonides, I 295
Sisyphos, II 339 ff., 353
Skopas d. Ä. (V. Jahrh.), II 271
— d. berühmte, II 1, **248—284**, 285 f., 289, 292 ff., 299 ff., 308, 347, 351, 360, 372, 375, 383, 385, 396, III 272, 281, 333 angebl. III 177
— von Paros, Nachkomme des großen S., II 271, III 265
Skyllis s. Dipoinos u. Sk.
Smikythos, I 450
Smilis, I 82, 105, 133 f., 197, 330, 342 f., 345
Smyrnäus, Quintus, III 310
Sodoma, III 15
Soidas s. Menaichmos u. S.
Sokrates, I 221, II 64, 143 f., 160, 167, 172 ff., 206 f., 247, 248, 389
Sokrates, Maler, II 316
Soliman, II 290
Solon, I 92, 221
Sophanes, I 292
Sophilos, I 208, **223**, 224, 226, **228**, 465
Sophokles, I 221, III 46, 312, 388 angebl. III 195
Sosias, I **314**, 319
Sosibios, III 201
Sosikrates, Stifter, III 70 f.
Sostratos, I 400
Spintharos, Faustkämpfer, I 178
Stadieus v. Athen, III 165
Stasikrates s. Deinokrates
Statius, II 368, 371
Stephanos, I 383 ff., II 140, III 337, **339 ff.**, 345
Stesagoras I 270
Sthennis, II 376, 381, 383 f., 388
Strabo, I 155, II 27, 163, III 33, 147
Stratonike, Königin, I 105
Stratonikos, III 59 Anm.
Strongylion, II 138, III 357
Stuck, I 411
Sueton, II 181
Suidas, I 339, II 312
Sulla, II 170, 368, III 189, 200 angebl. III 349
Syagras, I 399 f.
Synesius, I 439
Synoon, I 345 f.

Tatian, I 104, 348, 401, II 256, 381, 390, 402, III 70 f.
Tauriskos (I.), Sohn des Artemidoros, Adoptivsohn des Menekrates, der eine Künstler des »Toro«, III 120, **210—220**
— (II.), Vater des Apollonios (II.), der Inschrift von Magnesia, Enkel (?) des vorigen, III 211
Tektaios s. Angelion
Telekles, Vater des Theodoros von Samos, I 131, 133, 143, 197, 200
Telephanes, sikyonischer Maler, I 107
—, phokäischer Bildhauer, I 178, 199, 350
Teleson, mehrere Glieder einer rhodischen Künstlerfamilie, III 221
Telessilla, Dichterin, III 70 f.
Telestes, Dichter, II 320, 324
Terpsikles, I 148, 150
Thales von Milet, Philosoph, I 128
—, Maler, II 316
—, Sohn des Orion, I 148
Theagenes, Athlet, I 347, 369 Anm. 2
Themistokles, I 320 ff., II 61, 75
Theodoros von Samos, I 121, 131 f., 143, 169, 194, **196—200**, 201, 210, 343, III 2, 87
— von Phokäa (Tholos von Delphi), I 177
—, Archon, II 44
Theodosios (Delische Inschrift), III 156

Theognetos, Knabensieger, I 346
Theokosmos aus Megara, II 328
Theokrit, III 6, 16
Theon von Antiochia, Bildhauer, III 80, 221, 224 f.
— von Samos, Maler, III **23—25**, 27
Theonos s. Theon von Samos
Theopomp, I 202
Theophrast, II 176
Theoretos, III 119
Theoridas (Epigramm), II 338
—, Bildhauer, II 386
Theokles, I 104, 399
Theron (Stele), I 267
—, Tyrann, I 378
Thorwaldsen, I 360 f., 364, II 81, 91, 216, III 232
Thrasybul, Tyrann von Milet, I 128, 131
—, athenischer Feldherr, II 208, 242
Thrasyllos, III 50
Thrasykles, III 50
Thukydides, I 254, II 127, 135, III 9
Thutmosis III., I 31 f.
Ti, Gattin Amenophis III., I 31
Tiberius, II 180 f., 325, 348, III 374 ff., 390
Timagoras, Maler, I 128
Timaios, II 27
Timanthes d. Ä., II 184 ff., 197
— d. J., II 184, **185 f.**
Timarchides (I.), Sohn des berühmten Polykles, Vater des Polykles II. u. Dionysios, III 165, 174 ff.
— (II.), Urenkel des berühmten Polykles, Sohn des Polykles II., III 174, 175 Anm., 177
Timarchos, Sohn des Praxiteles, II 394 ff. s. a. Praxiteles, Söhne des
Timasitheos, I 337
Timocharis, III 225
Timokles, Sohn des ber. Polykles, III 163, 174 f.
Timomachos von Byzanz, III 23, **297—303**, 337
Timon, Wagensieger, II 333
Timonidas, Maler, I 109, 125
Timotheos, Bildhauer, II 285 f., 289, 296, 383, 385 ff., 395
—, Lyriker, II 173
Timotheos, Stifter, II 376
Tisandros, II 328 f.
Tisikrates, II 373 f., 406
Titus, Kaiser, II 153, III 311
Titus Tatius, III 331
Titian, III 315
Tleson, I 232
Trajan, III 274
Trimalchio, III 388
Troilos, Sieger, II 347
Tzetzes, I 339, II 185

Urban VIII., Papst, III 246

Varro, II 146, 150, III 199, 202 f., 329, 336, 339, 447
Velonius, III 350 f.
Vergil, III 317 f., 320 f., 390 Anm.
Verres, III 201, 298, 334
Vespasian, III 105, 274
Visconti, II 259, 402, III 41, 89, 92, 187, 237, 240, 340
Vitruv, I 155, 177, 451, II 71, 113, 226 ff., 269, 286, 289, III 147, 199

Werner, Anton von, III 370
Winckelmann, II 161, III 171, 249, 251, 272, 284, 317, 359

Xanthippos, Vater des Perikles, II 131 ff.
—, Sohn des Perikles, I 420, II 64
Xenokles, II 148
Xenokrates, Künstler u. Schriftsteller, I 178, II 374
Xenombrotos, I 400, III 192
Xenophantos, Sohn des Agestratos, III 225
Xenophon, II 28, 64, 143, 145, 169
Xerxes, I 178, 199

Zeno, III 388
Zeuxippos s. Zeuxis
Zeuxis, I 235, 298, 428, 444 f., II **166—174**, 175, 177, 179, 182, 184, 186 f., 199, 221, 250, 309, 312, 317, 319, 323, 327, III 5, 8, 200, 253
Zipoites, III 53
Zumbusch, III 289, 291, 295

Zweiter Teil

Sachregister

Abdera, Stele von, I 191 f., 276, 329
Aberdeenscher Kopf
s. Praxiteles Hermes
Achill-Chiron s. Pan-Daphnis
Aegina, Grabrelief von, I 328
s. a. Lykische Mon.
Aeginetische Kunst, I 342—372
A. Überlieferung
Aeg. Bronzemischung 342
Smilis 134, 342 f.
Kallon 343—345
Aristokles von Kydonia 345
Ptolichos 346
Anaxagoras 346
Glaukias 346 f.
Onatas, I 347—353, s. a. weiter unten B, b, Aeginetengiebel, Meisterfrage
sein Vater Mikon 348
Götterbilder
schwarze Demeter 348
Apollo zu Pergamon 349
Apollokoloß in Olympia 349 f.
Hermes Widder tragend 350
Siegesdenkmäler
des Hieron 350 f.
der Tarentiner 351
der Achäer 352 f.
B. Erhaltene Monumente
Chronologische Fragen 353 f.
a) Werke eineGeneration vor denGiebeln
Speerwerfer Br. des Louvre 345 f.
Br. kopf aus Ariccia 355 f., 359
bärtiger Herakles, Br. Berlin 356 f.
b) Werke den Giebeln gleichzeitig
Strangford-Apoll 357—359
Äginetengiebel, I 359—367
Gesch. 359—362
Inhalt 362
Äginetengiebel
Westgiebel 362 f.
Ostgiebel 364
Meisterfrage 364—366
künstlerische Bedeutung 366
c) Werke, an die Giebel anschließend
Br.: Kopf aus der Villa der Pisonen 367, 407
Kolossalkopf, Torlonia 367 f.
Tuxsche Bronze 359, 368 f.
bärtiger Faustkämpfer S. Woodhouse, j. Brit. Mus. 369
Poseidon Br., Nat. Mus. 370 f.
Stilcharakter der aeginetischen Kunst 370—372 (s. 358 f.)
Aegyptische Kunst
Holzgefäß mit Stierfangdarst., I 32
Holzplastik, I 37, 345
Porzellanschale, I 31
Skarabäus, I 31
Wandgemälde, I 31, 54
Aeneasrettungsvase, Würzburger I 188 f., 195
Aeolisches Kapitell, I 130
Aëtion s. Malerei G)
Aetiopen s. Alexandria, Genre
Agasinos (Grabstele), I 264
Agorakritos, II 208, 211—226
Nemesis
Überlieferung 221 f.
Basis 222, 225
Göttin und ihr Verhältnis zur Ceres des Vatikan 223 f.
Werke seiner Richtung
»Barberinische Muse« 224
Athena Kolossalstatue, Kapitol 224
Aphrodite Valentini (Lazzeroni) 224 f.
Verhältnis zu Alkamenes 225 f.
Agrippina (Neapel) s. Rom C) Frauenbilder

Aischines, III 46 f.
Aisonschale, II 106
Aisopos s. Athen, Plastik C) Porträt
Akragas, Marmorstatue aus, I 247 f., 382
Akropolis, Ihre Kunstwerke
s. Attische Architektur
s. Bronzekopf
s. Frauengestalten
s. Jüngling usw.
Aktäon, s. Myron Marsyas
Alexander
— Azara s. Lysipp
— Kopf aus Alexandria, Brit. Mus. s. Leochares
— mit der Lanze s. Lysipp
— aus Magnesia, II 380
— angeblich, Br. aus Herkulanum, II 358
Alexandersarkophag, III 25—29
Aufbau 26
Längsseiten
Alexanderschlacht 26 f.
Jagd 27 f.
Schmalseiten 28
Stil 29
Alexandria, III 75—108
Geistesleben am Ptolemäerhofe, III 75—77
Idealstatuen
Frauenkopf aus Memphis, S. Jakobsen 78
— aus Gizeh, Dresden 78 f.
— in Algier 79
— S. Prinz Rupprecht 79
Aphroditestatuette, Kairo 79
— Dresden 79
Frauenkopf aus Olympia 80
Aphrodite von Ostia 80
— S. Czege 81
— Alexandria 81
Methe, München 81 f.
Alexanderkopf 82
Stilckarakter der alex. K. 82 ff.
Bezieh. zw. Alexandria u. Antiochia 79 u f.
— z. attischen K. 83—87
Triptolemosvasen u. attische Vasenfunde in Ägypten 84
Holzsarkophage u. Grabreliefs 85 f.
Das bukolische Element in der alex. K. 86 f.
Glyptik, III 87—94
Allgem. 87 f., 90
Ptolemäerkameo, Wiener 88 f.
— Petersburger (Kameo Gonzaga) 89 f.
Tazza farnese 91—93
Coupe des Ptolemées 93 f.
Genre, III 94—101
Neger
Knabe des cob. de méd. 95 f.
— Basaltfigur 96
Sklave gebunden 96 f.
Äthiope, Br. Goethe 96 f.
Gaukler auf d. Rücken eines Krokodils 97 f.
Verh. z. Eros auf Delphin 97
Pygmäendarstellungen 98 f.
Weiße
Fischer 99 f.
Bäuerin, Lamm tragend 100 f.
Satyrtypen, III 102—104
S. tanzend, einst S. Demetrios 102, III 233—235
S. auf dem Schlauch, Tonfigur 103
S. Nebris mit Früchten füllend 103 f.
Nil, Kolossalstatue des Braccio Nuovo, III 103—108
der sitzende Typus 104
auf d. Tazza farnese 92
der liegende Typus
Nilstatuen der Überlieferung 105
Nildarstellungen der Malerei 105 ff.
Prioritätsfrage 105 u. 108
Nil auf einer Ara 106
— (Name) auf einer unterital. Vase 84
Alkamenes, II 208—221
Überlieferung, II 208—210
Hermes Propylaios 210 f.
als Stütze 397
Aphrodite in den Gärten (von Fréjus) 211—213, s. a. Umschöpfungen
Hera 213—215, s. a. Umschöpfungen
H. Borghese 213—215, H. Barberini 214
Balustrade des Niketempels 215—217
Enchriomenos 217—220
Münchener Öleingießer 217 ff.
Kleinbr. in Boston u. im Akropolismus. 219
Athena-Hypothese Reisch 220
künstlerische Persönlichkeit des A. 221
Verh. z. Agorakritos 225 f.
Altattische Vasen s. Vasenmalerei B)
Altmelische Vasen s. Vasenmalerei B)
Alte, trunkene s. Magnesia
Altenburger Amphora, I 187 f.
Amazone, Berliner s. Phradmon
— Berliner Br. chalkidischen Urspr., I 127
— Kapitolinischer Typus s. Polyklet
— Matteische s. Phidias
— P. Patrizzi, III 65, s. Pergamon A) Weihgeschenk f. Athen

Amazone Wiener, II 137
Amphiaraos Vase, I 111
Amphion u. Zethos s. Reliefs, hellenistische
Amykläischer Thron s. Bathykles
Anakreon s. Kresilas
Analatos, Kanne, von, I 57
Annecy, Br. von s. Polyklet
Antenor, I 252 f.
  Fig. v. d. Akropolis 251, 252 ff.
  — ihr verwandter Oberteil einer Frauenfigur 254 f.
  — männlicher Kopf d. Brit. Mus. 254 ff.
  — behelmter Kopf aus Olympia 256 f.
  Verh. z. Meister der Gigantomachie des vorpers. Parthenon 257 f.
  Tyrannenmörder s. Tyrannenmörder
Antikythera, Jüngling von s. Lysipp, Fam. d.
— s. a. Athen C) Porträtbronze
Antinous vom Belvedere s. Praxiteles
Antiochia, III 40—46
  Gründung 40 f.
  Eutychides
    Tyche v. A. 40—42
    Eurotas (Gal. Lap.) 42
  Zuteilungen:
    Hellenistischer Herrscher (Thermenmus.) 43 f.
    Faustkämpfer (Thermenmus.) 44—46
  Verh. zu Alexandria, III 79 u. f.
Antiphilos s. Malerei G)
Apelles s. Malerei G)
Aphrodite von Arles s. Praxiteles
— Berliner s. Parthenon verw.
— Berliner Bronzefig. aus Sparta, I 211
— Capua s. Skopas Zuteilungen
— vom Esquilin s. Kalamis
— von Fréjus s. Alkamenes
— kauernde s. Bythinien
— Kallipygos, III 167 f., 169 u. f.
— V. Knidos s. Praxiteles
— Kolossalkopf S. Ludovisi, I 180 f.
— mit d. Taube, a. Marseille in Lyon, I 252, 254
— Medici, II 399—401, s. a. Praxiteles Söhne
— v. Melos s. Umschöpfungen
— v. Ostia u. verw. Köpfchen u. Statuetten s. Alexandria
— Pourtalésche Bronze s. Praxiteles
— Valentini Lazzeroni s. Agorakritos, seine Richtung
»Apollines«, I 142—147
  Erh. Monumente
    Torsi v. Aktium 143 f.
    — aus Böotien (Brit. Mus.) I 143
    Torsi s. Delphi 2 Fig., I 144
    — Golenischeff (v. »Naukratis«) 84 f., 143
    — aus Melos, Athen 143
    — vom Ptoon
      der Nikandrefig. verw. 135, 143
      dem Baraccoschen Kopf verw. 192 f., 359
    — von Tenea 144 f.
    — v. Thera 142 f.
  Deutung 145 f.
  Ursprung 146 f.
Apollino s. Praxiteles, Eros
Apollo einst Albani jetzt Kapitol s. Rom B) Kontaminationen
— vom Belvedere s. Leochares
  s. Umschöpfungen
— mit Greif s. Praxiteles
— Kasseler s. Pythagoras
— Kitharoede s. Athen, Plastik C) Polykles Nachkommen
— v. Mantua s. Phidias, Thermenapoll,
— v. Maussoleum, II 295
— »auf d. Omphalos« s. Kalamis
— Torso a. Pergamon s. Pergamon A)
— v. Piombino, Bronzestatuette des Louvre I 212 f.
— Bronze aus Pompei, I 409 f. (III 342)
— Sauroktonos s. Praxiteles
— Thermenmus. s. Phidias
— v. Tralles s. Tralles
— v. Pal. Vecchio, II 296
»Apollo« sog. s. »Apollines«
Apollodor, Bildhauer, II 206 f., 389
— Skiagraph. Maler, I 444—446, s. a. Namenregister
Apollonios, Meister des Torso vom Belv. s. Athen Plastik D) Torso
Apotheose Homers s. Rhodos A. Philiskos
Apoxyomenos s. Lysipp
  s. Ephesos-Funde
Aquileia, Votivteller aus, s. Rom C) Toreutik
Ara des Kleomenes s. Dreifigurenrelief
— pacis s. Rom C)
Archelaos von Priene s. Rhodos A) Philikos
Archidamos s. Demetrios v. Alopeke, Zuteilung
Architektur
  mykenische Bauten s. mykenische Kunst
  hellenische Tempel (Allgem.) I 79—81
    Ursprung 79
    Material 80 f.
  ionische Tempel (Allgem.) I 129—132
    Entstehung 129
    Neopoiesis 132

Kapitellformen, I 129 u. ff., II 226 ff.
behandelte Monumente s. a. mykenische Kunst
Heraion von Olympia, I 80, 451
Selinunt 81
behandelte Monumente
Hekatompedon 88 ff.
Apollotempel zu Thermon, I 118—120
Heraion zu Ephesus, I 130
Artemision zu Ephesos 131 f. **s. a. Ephesos**
Heraion von Samos 131 f.
Athenetempel zu Priene 131 f.
Tholos in Delphi 177
Schatzhaus der Knidier usw. s. Schatzhaus
Parthenon, vorpersischer 284 f.
— älterer (319) 320 f.
Propyläen, ältere 321 f.
Parthenon des Iktinos, II 69—103 **s. a. Parthenon**
Propyläen, II 110—115 s. a. Propyläen
Niketempel 114—116
Phigalia 192
Erechtheion 230—236 s. a. Erechtheion
Maussoleum 284—298
Artemision in Ephesos (Neubau) 299 f. s. Ephesos
Pergamon, Altar, III 110—113
Priene, III 119—131
Magnesia, III 146 ff.
Turm der Winde, III 199 f.
Ares Borghese, II 344 f.
— P. Borghese Hof s. Phidias Zuteilungen
— Ludovisi s. Skopas Zuteilungen
Argivische Bronzerelief, I 56, 68, **77 ff.**, 116, 182, 334
— Kessel, I **56**, 334, 340
Argivisch-sikyonische Kunstschule, I 330—342
Kanachos 330—332
Apollo Philesios in Milet u. Ismenios in Theben 330 f.
Aphrodite in Sikyon 331
Muse 331
Artemis Laphria, ein Werk seiner Richtung 332
Aristokles 331, **332 f.**
Hagelaidas 333 ff.
Verh. zu d. argivischen und sikyonischen Kunstschule 333—335
Chronologie 335—339
Schriftquellen 335—338
Praxitelesbathron 338 f.
als Lehrer 339 f.
Monumentale Spuren seiner Werke 340 f.
Rivalität mit Aegina 341 f.
s. weiter unter Polyklet u. Sikyonische Bildhauerschule
Ariadne schlafend, III 250—252
Madrider u. vatikanischer Typus 250 f.
Pompeianisches Wandgemälde 250 f.
Münze von Perinth 251
Entstehungszeit und Stil 251 f.
Ariccia, Bronzekopf aus, I 355 f., 359 [siehe Aegina B) a)]
— Relief aus, I 213
Aristeas s. Kentauren
Aristides d. Ä. s. Malerei F)
Aristion (Stele), I 236, 259 ff., 263 f.
Aristokles (Stele), I 236, 259 ff., 263 f.
Aristolaos s. Malerei F)
Aristonautes, Grabdenkmal f. Skopas Zuteilungen
Aristonidas s. Rhodos B)
Aristonothosvase, I 59 ff. [s. Vasenmalerei B)]
Arkesilasschale, I 215, 218 [s. Vasenmalerei D)]
Arkesilaos s. Athen D)
Artemis, Dresdener s. Umschöpfungen, Münchener Tyche
— v. Gabii s. Praxiteles Diana
— Laphria, I 332, III 357
— v. Lemnos s. Umschöpfungen, Venus von Melos
— Rospigliosi, III 291—293
Artemision s. Ephesos
Arundelscher Bronzekopf s. Athen C)
Asklepios v. Melos (Blacas), II 279, 357
— v. Munichia s. Skopas Zuteilungen
»Aspasiakopf« sog. s. Kalamis
Assos, I 181 f.
Assyrische Reliefs, I 36 f.
Astartebilder, I 34
Athanodoros s. Rhodos C), Meister d. Laokoon, u. Laokoon
Athen
Architektur
Hekatompedon, I 88 ff. s. a. Hekatompedon
Vorpersischer Parthenon, I 248 f.
Schatzhaus der Athener in Delphi, I 318 f., 321
Älterer Parthenon, I 319, **320 f.**
Ältere Propyläen, I 321 f.
Parthenon des Iktinos, II 69—103, siehe Parthenon
Theseion, II 104—110 s. Theseion
Propyläen, II 110—115 s. Propyläen

Niketempel, II 114—116, s. Niketempel
Das korinthische Kapitell, II 226—229
Erechtheion, II 230—236, s. Erechtheion
Turm der Winde, III 199
Malerei s. Malerei D), E), G), s. Vasenmalerei A), B), E), F)
Plastik
A) Vorpersisch, I 238—286
Nach dem Perserbrande, I 318—322
Meister der Generation vor Phidias, I 373 ff.
Myron, Phidias, Parthenon Theseion n. d. Bildwerke der perikleischen Akropolis, II 1—139
Apollodor, II 206 f.
Alkamenes bis Praxiteles, II 208 ff.
Genossen u. Nachfolger der großen Meister des 4. Jahrh., II 374 ff.
B) Frühe Diadochenzeit, III 47—52
Demosthenesstatue des Polyeuktos, III 47 f.
Überlieferung 47
Statue des Vatikans u. d. Sammlung Knole 47 f.
Eubulides d. Ä., III 48 f.
Digitis computans — Chrysippos 48 f.
Posidonius des Louvre 49
Rekonstruktion mit Hilfe von Münzen aus Soloi 49
Dionysos v. Thrasyllosdenkmal, III 50
Chairestratos, Themis von Rhamnus, III 50 f.
Kinderbild, III 51 f.
C) Späte Diadochenzeit, III 163—198
Polykles, III 163 ff.
Schriftliche Überlieferung, III 163 — 165
Hermaphroditus nobilis 165—168
Hermaphrodit Berlin 165 f.
— v. Epinal 166 u. ff.
Verh. z. Kallipygos 167 f.
Satyr, sein Schwänzchen beschauend 168 f.
— Verwandte Werke
Kallipygos 167 f., 169 u. f.
Hermaphrodit schlafend 170—172
— u. Satyr 172—174
— Nachkommen 174 ff.
Asklepios, seiner Söhne Timokles u. Timarchides 175
Athena Kranaia seiner Söhne Timokles u. Timarchides 175
Apollo Kitharoede v. Timarchides 175 f.
C. Ofellius Ferus 177 f.
Eucheiros d. J. 178—181
Denkmal im einstigen Hause des Pulytion
Überlieferung 179
Erhaltene Reste 180 f.
Kaikosthenes, III 181—183
Porträt, III 184—198
Athens Rolle in d. Porträtkunst 184
Homer in der Plastik 185 f.
Aisopos 186—189
Ideales u. Reales Porträt 188—190
Faustkämpfer, Br. Olympia 191 f.
Pseudoseneka 193 f.
Arundelscher Bronzekopf 194 f.
Br. aus d. Funde von Antikythera 196 f.
Marmorkopf d. Nat. Mus. v. Crowfoot publ. 197 f.
D) Unter Römerherrschaft, III 198 ff.
Turm der Winde 199 f.
Kunsthandel 200 f.
Kunsthandwerk 201 f.
Arkesilaos, III 202—205
Marmorlöwin 202 f.
Kentauren und Nymphen 203, 253
Aphrodite 204 f.
Glücksgöttin 204
Torso v. Belvedere, III 205—208
Person des Meisters Apollonios 205
Gegenstand d. Darstellung 205—207
Künstlerische Bedeutung 207 f.
Athena, Sitzbild der Akropolis, I 258
— Albani, I 405, 412 f.
— Kopf, Bologneser s. Phidias, Lemnia Furtw.
— Kopf Brescia, I 408
— Dresdner, altes Götterbild, II 41
— — s. Phidias, Lemnia Furtw.
— Statuetten aus Epidauros, III 175
— Farnese s. Phidias, Athenabilder
— Hope s. Phidias, Athenabilder
— Kolossalkopf Jakobsen s. Parthenon Verw. Eleusinisches Relief
— Kolossalstatue Kapitol siehe Agorakritos Richtung
— Kopf, Münchener, I 411 ff.
— Kopf, Neapler s. Phidias, Athenabilder
— Parthenos, Promachos s. Phidias
— Kopf vom vorpersischen Parthenon, I 249
— v. Velletri s. Parthenon Verwandtes

Athenis s. Chiotische Kunst
Athlet, Bostoner Bronze, I 377 f.
Athletenpaar, Dresdener s. Lysipp
Attalisches Schlachtendenkmal s. Pergamon A)
— Weihgeschenk s. Pergamon A)
Attische Architektur s. Athen
Attische Grabstelen, I 236, 259—267
— Malerei s. Malerei D), E), G)
— Plastik s. Athen
— Pinakes, I 235 f., 288, 294, 295 ff.
— Vasenmalerei s. Vasenmalerei A), B), E), F)
Augenschalen, attische, I 289 f.
— altionische, I 126 f., 288
Augustus von Primaporta s. Rom C)
Ausgrabungen auf Aegina, I 360 Anm., 361
— auf der Akropolis, I 87, 222 f., 287
— in Daphnä, I 160 ff.
— auf Delos 1877, I 139
— in Delphi, I 136, 141, 144, 168, 177, 318, 406, 426
— in Ephesos, I 152 ff., II 300, III 51
Böhlaus in Fikelura usw., I 186, 215
— Newtons in Halikarnass (Maussoleum), II 287 f.
— in Lindos, III 155
— in Magnesia a/M., III 145 ff.
— mykenischer Kunst
Evans' in Knossos, I 2 Anm., 3, 7, 9 ff., 21
Halbherrs in Phaistos, I 9, 12, 21
Schliemann, I 2 ff., 8, 9, 16
— Frau, I 6
— in Neandria, I 130
— in Olympia, I 447 ff.
— in Pergamon, III 57, 110 f.
— in Priene, III 145 ff.
— in Thermon, I 118 f.

Babylonische Kunst, I 34, 44
Balustrade d. A. Nike s. Alkamenes
Baracco, Grabstele der S., I 261
Baraccoscher Kopf, I 191 ff., 276, 326, 358
Barberinischer Faun s. Satyr barberinischer
Bathykles, I 200—210
Heimat 200
Tätigkeit in Sparta 200 ff.
Bechersage u. Beziehungen zu Kroisos 201 f.
Apollo v. Berge Thornax 201 f.
Amykläischer Thron, I 39, 74, 181, 202—210, 226 ff.
Darstellungen der Außenseite, 204—206
— der Innenseite, 206
— der Basis, 207
Missverständnisse d. Pausanias, 205 Anm., 206, 208
Typen der Darstellung, I 208 f.
Verh. z. Kypseloslade 210
Bäuerin, Lamm tragend s. Alexandria, Genre
Becher Nestors, I 3, 36
Bellerophon s. Reliefs, hellenistische
Betender Jüngling s. Lysipp, Familie
Blaubart, sog. I 89 f., 96, 246, 377
Boethos v. Chalkedon, III 155—160
Schriftl. Überlieferung 155—157, 159 f.
Knabe, der die Gans würgt 157—160
Verh. z. Knaben mit der Fuchsgans u. zum Kinderbild überhaupt 157 f.
Verwandte Werke: Eros u. Psyche 160—162
Boetische Vasen, I 48, 73
Borghesischer Fechter s. Umschöpfungen
Bostoner Jüngling, II 295
Boscoreale s. Rom C) Toreutik
Boudeuse sog., I 280—282, 381
Branchidenstraße, I 131, 148 ff., 259
Bronze s. Oppermannsche, Tuxsche oder unter dem Gegenstand der Darstellung
— Figur aus Delphi, I 86
— Fund v. Perugia s. Perugia
— Kopf v. d. Akropolis, I 370, 385
— der Villa der Pisonen, I 367, 407 (s. unter Aegina B), c)
— Leuchter aus Cortona, I 72 f., 125
Schild aus Dodona, I 126
Brunnenrelief Grimani, III 345—347
Bryaxis s. Maussoleum Fries Meisterfrage
Bucherogefäße, I 155
Busiris vox, I 163 ff.
Bügelkanne s. Mykenische Kunst
Bupalos u. Athenis s. Chiotische Kunst
Burgonamphora, I 74, 237
Bythinien, III 53—57
Historisches 53 f.
Doidalses 54—56
Kauernde Aphrodite 54 f.
Zeus Stratios 55 f.
Andere Künstlernamen 56

Caeretaner Hydrien s. Vasenmalerei C)
Caesar s. Rom B) Porträt
Caetanische Büste s. Skopas Zuteilungen
s. Aphrodite v. Capua
Canessa, altattische Br. der S., I 261
Capranesescher Kopf s. Myron Zuteilungen
Capuanische Br.-Urnen, I 127
Carmina Cyzicena, III 137—140

Ceres der Rotunde des Vat. s. Agorakritos Nemesis
— s. a. Demeter
Chairestratos s. Athen B)
Chalkidische Kunst, I 121—127
Metallkunst 127
Vasen s. Vasenmalerei B)
Chares v. Lindos s. Rhodos A)
Cheramyes, Weihgeschenk des, I 135
Chigivase, I 71 f. [s. Vasenmalerei B) protokorinthische V.)
Chiotische Kunst
Chios' Rolle in der Kunst, I 133—135
Archermos u. Mikkiades, I 138—141
Nike: Überlieferung 138
Nike aus Delos 139—141, 145
Basis 139
Stil 139 f.
Verh. zu d. Akropolisfiguren 140 f.
Niketorso aus Delphi 147, 175
Bupalos u. Athenis, I 272, 274
Chiotische Frauengestalten
Typus, I 273
Torsi v. Chios 273 f.
Figur der Akropolis (Museumswerk Tf. II), I 274 f.
Sacerdotessa etrusca V. Albani 275
Stil der Akropolisfigur, Musées d. Athen Tf. X, I 271 f.
Chiron s. Pan Daphnis
Chiusi s. Elfenbeineimer aus Ch.
Chrysapha, Relief v., I 120
Cicero s. Rom B) Porträt
Columnae caelatae s. Ephesos Kroisossäule u. Säulenrelief 4. Jh.
Cortona s. Bronzeleuchter
Coupe des Ptolemés s. Alexandria Glyptik
Cyprische Gemmen, I 37
— Silberbecher, I 36

Dädalidenkunst, I 82 ff., 107, 139 ff., 221 f., 240, 244 f., 258, 271, 331 ff.
Daidalos, Sikyonischer Bildhauer, II 332—334 s. Namenregister
Daidalosrelief s. Reliefs Hellenistische
Damophon v. Messene, III 149 f.
Daochos Weihgeschenk
Allgemeines und speziell die Statue des Sisyphos, II 339—341
Hagias, II 350—352
Agelaos, II 396 f.
Daphnä s. Vasenmalerei C)
Daphnis s. Pan-Daphnis
Demeter v. Cherchel s. Parthenon Verw., (Eleusinisches Relief)
— s. a. Ceres
Demetrios v. Alopeke, II 244—248
Chronologie 244
Schriftl. überlieferte Werke
Pelichos 245
Lysimache 245
Athena u. ihr Verh. zu Myron
künstlerische Bedeutung 247 f.
Zuteilungen
abgelehnte: Euripides 248
Archidamos 248
wahrscheinliche
Kleon 248
Einfluß auf Praxiteles, II 265
Demosthenes s. Athen B)
Diademe in geom. Stil, I 35 f.
— argivische, I 78
Diadumenos, Erbachscher Kopf, II 17, 61 s. a. Phidias, Polyklet
Dichterrelief s. Reliefs, hellenistische
Diomedes, Münchener s. Myron, Schulfolge
Dionysos Morychos, I 82, 92
— v. Thrasyllosdenkmal s. Athen B)
— v. Tivoli s. Sikyonische Bildhauerschule (nach Polyklet) Phradmon
— Kind s. Praxiteles u. Praxiteles' Söhne
Dioskuren des lokrischen Tempels, I 310
Diskobol s. Myron
Diskobolstele, I 262 f.
Dipoinos u. Skyllis, I 100 ff.
Tätigkeit in Sikyon 100—103
Verbreitung ihrer Kunst 103 ff.
Schule 104 ff.
Dipylon s. geometrischer Stil
Dodona, Bronzeschild aus, I 126
Dodwellvase, I 108 (s. a. Vasenmalerei B), korynthische V.]
Dolchklingen s. mykenische Kunst
Dolonrelief s. Rel. Hellenistische
Dornauszieher, I 413—416, III 262—264
Kapitolinische Br., 413 ff., 470 f.
Marmorstatue v. Esquilin einst Castellani jetzt Brit. Mus. I, 415, III 263
Rothschild Br. I 415, III 264
Terracotten, I 416
Dorylaion, Stele v., I 183
Doryphoros s. Polyklet
Dreifigurenrelief, II 236—239
Entstehung 236 f.
Orpheusrel. 237 u. 239
Peliadenrel. 237

Rel. d. V. Torlonia (Philoktet?) 238
Herakles, Nike, Hebe, Akropolis 238
Ara des Kleomenes 238 f.
Dreifußkessel s. Kessel
— -Vase aus Tanagra, I 73 ff.
Dresdener Artemis, Athena, Athleten, Knabe usw. s. Artemis usw.

Eetion s. Malerei G) Aetion
Elektra s. Orest-Elektra
Eleusinisches Rel. s. Parthenon verw.
Eleusis, Jünglingskopf aus, I 242, 244
Elfenbein-Arbeiten, mykenische s. Mykenische Kunst
— Eimer aus Chiusi, I 61, 118
— Kistchen von Xanthen s. Lysipp, Tarentiner Koloß
Endymion s. Reliefs Hellenistische
Ephebe, Petersburger, I 410 f.
Ephebenstatuen s. Ephesos, Tralles usw., bzw. unter dem Namen der Sammlung
Ephesos
Heraion, I 130
Artemision
Im 6. Jahrh.
Architektur, I 131 f., 134, 152 f., 197
Plastischer Schmuck
Kroisossäule, I 151 ff., 168
Im 4. Jahrh.
Kleinasiens Rolle in der Kunstgesch. jener Zeit, II 298
Überlieferung, II 299
Säulenreliefs des 4. Jh., II 300
Funde attischen Charakters
Ephebe Br. in Wien, II 393 f.
s. a. Knabe mit der Fuchsgans
Epidauros s. Timotheos
Epigonos, III 68 f.
Epiktet s. Vasenmalerei F)
Erbachscher Kopf s. Leochares
— s. Myron Zuteilungen
Erechtheion, (I 169) II 230—236
Baugesch. 230 f., 234
Plan 232
Architekton. Details 233
Plast. Schmuck 234
Korenhalle 235 f.
Eros, Bogenspanner s. Lysipp
— mit Delphin, III 97
— u. Psyche s. Boethos Verw.
— mit Gans, II 305—307
— v. Sparta, I 410
— s. a. Praxiteles
Eubulides d. Ä. s. Athen B)
Eubulides d. J. s. Namenregister
Eubuleus sog. s. Leochares
Eucheiros d. J. s. Athen C)
Euphorbosteller, I 63, 65—67
Euphranor v. Isthmos
als Maler, II 320—323
seine Schüler 323 f.
als Bildhauer
seine Richtung 344 f. (Ares Borghese)
Euphronios s. Vasenmalerei F)
Eupompos s. Malerei F)
Euripides s. Demetrios v. Alopeke, Abgelehnte Zuteilungen
Eurotas s. Antiochia Eutychides
Euterpe s. Parthenon Verw.
Euthydikos s. Frauengestalten von der Akropolis, attischen Ursprungs
Eutychides s. Antiochia

Faun s. Satyr
Fauno con la macchia s. Kentauren, Repliken
Faustkämpfer, Kl. Br. der Akropolis, I 246 ff. (s. Jakobsenscher Kopf Verw.)
— Br. aus Olympia s. Athen C) Porträt
— Thermenmus. s. Lysipp, Tarentiner Koloß s. a. unter Antiochia
— (bärtiger) Brit. Mus., I 369
Fikeluragefäße, I 160, 186 ff.
Finlaykrater, II 12
Fischer s. Alexandria, Genre
Flötenbläser s. Panisk
Françoisvase s. Vasenmalerei E) Klitiasv.
Frauendarstellungen in der myk. Kunst siehe mykenische Kunst
Frauengestalten v. d. Akropolis
Chiotischen Ursprungs s. Chiotische Kunst
Vermutlich samischen Ursprungs, I 275 f.
Figur den Skulpturen des Schatzhauses der Knidier verw. (Lechat, Fig. 30) 275
Fig. mit den roten Schuhen 275 u. f.
Attischen Ursprungs
Frauengestalt der Karyatide vom Schatzhaus der Siphnier verw., I 244 f., 262
— ihr verw. Kopf 245
Fig. dem Jakobsenschen K. verw. (Lechat, Fig. 9) 251 f.
Antenor s. Antenor
Figur von Ingrid Kyer nachgebildet (Lechat, Fig. 1, 2) 277 f.
Euthydikosfigur u. verw.
Frauenkopf mit frischen Farbenspuren 278

Frauenfigur (Lechat, Fig. 10) 276 ff.
Euthydikosfigur (Boudeuse) 280—282, 381
Jünglingskopf bemalter s. Jünglingskopf (der Boudeuse verw.).
Fig. Lechat (Fig. 13) 279
Frauenkopf v. Südabhang der Akropolis s. Skopas Zuteilungen
— v. d. Akropolis s. a. Frauengestalten
Frauentorsi aus Chios, I 273 f.
— aus Delos, I 138, 273
— v. d. Akropolis s. Frauengestalten
Frühattische Vasen s. Vasenmalerei A)

Gallierkopf aus Gizeh, III 73
Gallier s. Pergamon A) Attalisches Schlachtendenkmal u. Weihgeschenk in Athen
Ganymed s. Leochares
Gaukler s. Alexandria, Genre, Neger
Gemma Augustea u. verw. s. Rom C)
Gemmen, cyprische, I 37
altionische 209
melische, I 62
mykenische s. mykenische Kunst
— s. Alexandria Glyptik, Rom C) Glyptik
Genre s. Alexandria
Geometrischer Stil
Metallarbeiten, I 54—56
Vasen s. Vasenmalerei A)
Gitiadas, I 211
Gjölbaschi Trysa s. Lykische Mon.
Gladiator Farnese s. Kresilas Diitrephes
Glyptik s. Gemmen
Goldbecher s. mykenische Kunst
Goldblättchen s. mykenische Kunst
Goldfisch von Vettersfelde, I 39, 179 ff., 183
Goldhirsch a. d. Tumulus Kul Oba bei Kertsch, I 179
Goldmasken s. myk. Kunst
Goldstreifen in geom. Stil, I 55 f.
Grabstelen s. Attische, Nordgriechische
— s. ferner unter dem Fundort im Sachreg. oder unter den Namen (Alxenor usw.) im Namenreg.
Greifenkanne v. Aegina u. verw., I 56, 61

Hagelaidas s. argivisch-sikyonische Kunstschule
Hagesandros s. Rhodos C) Meister des Laokoon u. Laokoon
Hagias s. Lysipp Werke
Hahnenreiter, I 270
Halbfigur aus Kreta, I 83 f., 90, 143
Harmodioskopf s. Tyrannenmörder
Harpienmonum. s. Lykische Mon.
Hasenjagd, I 53
Hekatompedon, I 88 ff. (320)
1. Giebel (Typhon u. Triton) 88 f.
2. Giebel (Götterdreiverein) 89 f.
Heliodor s. Pan-Daphnis
Hellenenberg, Jüngling vom, II 341 f.
Hellenistische Reliefs s. Reliefs hell.
Hera Barberini s. Alkamenes
Hera Borghese s. Alkamenes
— Kolossalkopf aus Olympia, I 86 f., 140
— v. Samos, I 134, 342
Heraion v. Argos, I 207
— v. Ephesos, I 130
— v. Olympia, I 80, 451
— v. Samos, I 56, 82, 131 f., 154 f., 197, 212, 343
— v. Selinunt 378 ff.
Herakles von der Akropolis, Halbleibstück aus Poros, I 90
— Altemps s. Myron Zuteilungen
— Kopf Berlin (Nr. 188) s. Phidias, Zuteilg.
— (unbärtig) Br. Berlin, I 356
— Farnese s. Lysipp
— v. Genzano s. Skopas Zuteilungen
— Landsdown s. Skopas Zuteilungen
— Kopf a. Tarent s. Lysipp, Tarentiner Koloß
— Wiener Br. (aus Ungarn), II 393 f.
— s. a. Oppermannsche Br.
— und Gigant s. Pergamon B) Gruppe aus Wilton House
— Hebe u. Nike s. Dreifigurenrel.
Heraklesschild s. Schild des Herakles
Herculanenserin, Dresdener s. Lysipp, Frauenbild
Hermaphrodit, Berliner s. Athen C) Polykles
— v. Epinal s. Athen C) Polykles
— schlafend s. Athen C) Polykles verw.
— u. Satyr s. Athen C) Polykles verw.
Herme, Ihr Ursprung, I 99
Hermes agoraios in Athen, I 374 f.
— v. Andros s. Praxiteles Hermes, Antinous v. Belvedere
— v. Atalanti s. Lysipp Werke
— ausruhender s. Lysipp Familie
— Chinnery s. Myron Zuteilungen
— Kopf Jacobsen, I 369 Anm. 3
— Ingenui s. Myron
— Kriophoros, I 239 s. a. Kalbträger
— des Onatas, I 350
— des Kalamis, I 387
— Kopf des Louvre s. Polyklet

Anakreon 131 ff.
Hypnoskopf (?) Mus. Torlonia 133
Xanthippos — »Miltiades-Massinissa« 131, 132 ff.
Diitrephes, vulneratus deficiens u. d. Farnesische Gladiator 124, 134—137
Verwundete Amazone 137
Kreta, Halbfigur aus s. Halbfigur
— s. a. mykenische Kunst
Kriegerkopf bärtiger v. d. Akropolis, I 284
Kriegervase, I 29
Kriophoros s. Kalbträger
Krobylos, I 355 f.
Kroisossäule s. Ephesos
Krug v. Tragliatella, I 38
Kuppelgräber s. mykenische Kunst
Kyklopische Mauern s. mykenische Kunst
Kymä Vasenscherben, I 160, 167 [s. Vasenmalerei C)]
Kypselidenkoloß, I 106, 117 Anm.
Kypseloslade, I 39, 73 Anm., 76, 91, 95, 104, 106 f., 111—118, 123, 126, 140, 154, 181, 189, 203 f., 210, 461
Form, I 111—114
Schema der Darstellungen 113
Darstellungen 114—118
Technik 118
Verh. zum amykläischen Thron 210
Kyrenäische Vasen s. Vasenmalerei D)
Kyzikos, Relieffragment aus, I 184
— s. a. Carmina Cyzicena

Labyrinth, I 11
— »lemnisches«, I 197
Lamia, Satyr v. s. Leochares Apollo v. Belv. verw.
Lampträ, Grabmal v., I 262
Laokoon s. Rhodos C)
Leconfieldscher Kopf s. Praxiteles Söhne Zuteilungen
Leda s. Timotheos
Lekythen, I 312
Lenormentsche Statuette s. Phidias Parthenos
Leochares
A) Überlieferung
Chronologie, Heimat u. nur schriftlich überlieferte Werke, II 375 f.
Arbeit am Maussoleum, II 285 f., 289
Mitarbeiterschaft am Kraterosdenkmal, II 357 f.
B) Zuteilungen
Ganymed, II 377 ff.
Apollo v. Belvedere u. verw., II 378 f, s. a. Umschöpfungen
Steinhäuserscher Kopf, II 378
Satyr v. Lamia, II 378 f.
Eubuleus sog. II 379 f.
Alexanderkopf s. Alexandria, II 380
Erbachscher Kopf u. Repliken 380 f.
Leukothearelief sog. s. Lykische Monumente A) verw.
Löwentor s. mykenische Kunst
Ludovisischer Thron s. Kalamis
Lykische Monumente
A) Harpyenmonument in Xanthos, I 267, 322 ff.
Reliefplatten a. Xanthos, I 325 f.
Sphinxenpaar a. Xanthos, I 326
Verwandte Werke:
Leukothearelief, I 267, 326 f., 329
Rel. aus Ince Blundelhall, I 327
Grabrelief aus Thasos 328
— aus Aegina 328
Stil obiger Monumente 329
B) Nereidenmon. v. Xanthos, II 196 ff.
Nereidenstatuen 196 f.
Fries 197 f.
Größerer Streifen 197 f.
Kleinere Streifen 198
Stil 199
Gjölbaschi Trysa, II 198—202
Ionischer Kunstcharakter 198
Gesch. u. Gliederung des plastischen Schmuckes 200 f.
Verh. zu Polygnot 200 f.
Darstellungen 201 f.
Lykischer Sarkophag, II 202—204
Satrapensarkophag, II 204—206
Lykiskos, II 226
Lysanderdenkmal s. Sykionische Bildhauerschule (nach Polyklet)
Lyseas (Stele), I 236, 260 f.
Lysipp, II 346—374
Sein Lehrer, II 346 f.
Chronologie, II 347
Werke:
Apoxyomenos, II 347 u. —350
Hagias, II 350 ff. (s. a. Daochos Weihgeschenk)
Hermes Richelieu, Hermes Atalanti, II 352 f.
Alexanderporträts, II 353—356
A. Azara 354 f.
A. mit der Lanze, II 353, 355 f., III 43

Zeusbilder, II 356 f.
Z. v. Evreux 356 f.
Z. v. Otricoli 357
Kraterosdenkmal, II 357 f.
Rel. v. Messene, II 358
Reiterschar in Dion, II 358
Alexanderjagd in Thespiä, II 359
Eros, Bogenspanner, II 359 f.
Temulenta tibicina, II 361
Kairos, II 362
Dresdner Athleten, II 363 f., III 266 f.
Sandalenbinder, II 364—366
Poseidon
Überlieferung, II 366 f.
Münzen des Demetrios Poliorketes, II 366
Kolossalstatue des Lateran, II 367
Herakles, II 367 ff.
Überlieferung 367 f.
H. Farnese 368 f., 398 f.
Repliken 368 f.
Das Werk 369
Tetradrachmon Alex. d. Gr. 369
H., Tarentiner Koloß
Elfenbeinkistchen v. Xanten 370
Faustkämpfer d. Thermenmus. 371
Kopf aus Tarent 371
H. Epitrapezios 371 f.
Pariser Abguß einer verschollenen Nachbildung 371 f.
Br. aus Jaxthausen 371
Statuette des Brit. Mus. 371
Frauenbilder
Musen, II 372
Herculanenserin, II 372
Lysipp, Familie u. Schule
Zuteilungen
Jüngling v. Antikythera, II 403—405
Betender Knabe 405 f.
Ausruhender Hermes, II 406 u. f.

Macmillan-Lekythos, I 70 f., 73 f. [s. Vasenmalerei B) Protokorinth. Vasen]
Mänade Berliner, III 341 f.
— Dresdener (einst Pollak) s. Skopas Zuteilungen
Magnesia, III 145, 146—151
Artemision
Architektur 147
Fries
Verh. z. Fries des Dionysostempels in Teos 147 f.
Verh. z. Fries des Dionysostempels v. Knidos 148
Altar der Artemis 148—150
Fälschliche Verbindung mit Damophon v. Messene 149 f.
Satyr v. Magnesia 150
Trunkene Alte 150 f.
Malerei
A) Mykenische s. mykenische Kunst
B) Korinthische, I 106 f.
Kleanthes 107
Aridikes u. Telephanes 107
Ekphantos 107
s. Vasenmalerei B)
C) Altionische, I 154—156
Kalliphon v. Samos 154
Bilder unbekannter Meister 154 ff.
Bularchos 156
D) Polygnot u. die monumentale Malerei, I 417—442
Mikon 420—425
Polygnot
Thasos u. die bildende Kunst 417—419
Genealogie P.s, 419 f.
Chronologie 419 ff.
Tätigkeit in Athen u. Verh. zu Mikon 420—425
Tätigkeit zu Delphi 426 ff.
Iliupersis 428—431
Nekyia 431—437
Chronologie der delphischen Bilder 437 f.
Rekonstruktionsversuche 426 Anm., 438—440
Technik, Stil usw. 440—442
Tätigkeit an anderen Orten 420, 421, 431 f.
Fortleben Polygnotischer Tradition in Athen, I 442 ff.
Aristophon 442 f.
Aglaophon d. J. 443 f.
Apollodor, Skiagraph, I 444—446
E) Zeuxis, II 166—174
Chronologie, Heimat usw. 167 f.
Helena 168—170
Kentaurenidyll 170 f.
Mosaik d. V. Hadrians 171
Andere Werke 167, 171 f.
Künstlerische Bedeutung 172
Persönliches 172—174
Verh. zu Parrhasios 166, 173, 181 f.
Parrhasios, II 174—181

Verh. zu Zeuxis 166, 173, 181 f.
Persönlicher Charakter 174, 176 f.
Werke:
Theseus u. Demos 175
Zeichnungen 175 f.
Arete 176
Herakles v. Lindos 177
Meleager, Herakles und Perseus 178 f.
Äneas u. Dioskuren 179
Philoktet 179
Waffenstreit 179
Odysseus, Wahnsinn simulierend 179 f.
Obszönes 180 f.
Verh. zu Zeuxis s. oben
Krammaler, II 182 f.
Timanthes d. Ä., v. Sikyon, II 183 u. f.
Stellung in der Malerei 184
Iphigenie 184 f.
Heros 185
Polyphem, ein Werk des folgenden
Timanthes d. J. v. Sikyon
Polyphem, II 185 f.
Andere Meister jener Zeit, II 186
F) Sikyonische Malerschule, II 308—327, s. a. E) Timanthes
Eupompos 309
Pamphilos u. Melanthios 310—313
Pausias 313—315
Aristolaos 315 f.
Nikophanes 316 f.
Aristides d. Ä. 317—319
Nikomachos 319 f.
Euphranor v. Isthmos 320—323
seine Schüler 323 ff.
Nikias 323—327
als Maler 323—326
als Lehrer u. Schriftsteller 326 f.
G) Maler Alexander d. Gr. u. seiner unmittelbaren Nachfolger, III 1—25 (30)
Apelles, III 1—15
Verh. zu Lysipp 1 f.
Abstammung 2
Gesch. d. ion. Malerei seit Parrhasios 2 u. f.
Technischer Stand der Malerei zur Zeit des A.
Künstlerische Bekenntnisse 6—8
Werke:
Alexanderporträt 8 f.
Aphrodite 10 f.
Götterbilder, andere 11 f.
»Donner, Blitz u. Wetterleuchten« 12 f.
Verleumdung 13—15
Aetion, III 15—17
Hochzeit Alexanders 15 f.
Semiramis 17
Protogenes, III 17—21
Apelleslegende 17 f.
Paralos u. Hammonias 18
Arbeiten für Rhodos 19
Arbeiten für Alexandria 20
Künstlerische Persönlichkeit 21
Antiphilos, III 21—23
Theon v. Samos, III 23—25
H) Malerei z. Zeit Cäsars
Timomachos v. Byzanz, III 297—303
Nachrichten ü. s. Bilder u. Chronologie 297—299
Medea 299
Ajas 299
Orest u. Iphigenie 299 f.
Gorgo 301
Pompeianische Wandgemälde u. d. Reproduktion berühmter Werke in ihnen überhaupt 301—303
»Marathonkämpfer« sog., s. Aristokles im Namenreg.
»Marius« sog. s. Rom B) Porträt
Marsyas s. Myron
— s. Pergamon A) Monumente
— u. Olympos (Pompeian. Wandgem.) III 251
»Massinissa« sog. s. Kresilas
Maussoleum, II 284 ff.
Schriftquellen 284—289, 291
Gesch. d. Denkmals 289—291 o.
Fries
Meisterfrage 291 ff.
Nach der Überlieferung 289
Nach dem Stil
Skopas Anteil 273, 282, 292 f.
4 von Newton gefund. Platten 292
Platte der V. Negro 293
Timotheos (?) nach Brunn 293
Bryaxis 294—297
Nur schriftlich Überliefertes, II 383—385
Anteil am Fries 294 f.
Bostoner Jüngling 295 f.
»Apollokopf« v. Maussoleum 295 f.
Wiener Kora 296
Apollo v. P. Vecchio 296
Basis m. seinem Namen a. Athen 296, 383 f.

Löwen v. Maussoleum 397
Darstellungen
Amazonenkampf 292—294
Kentaurenkampf 294
Wagenrennen 294 f.
Statuarischer Schmuck
Ideales männl. Porträt, II 297
Frauenkopf, kolossaler, II 297
Reiterbild, II 297
Artemisia, II 298
Maussolos, II 298
Löwen } s. o. unter Fries, Meisterfrage
»Apollo« } Bryaxis
Architektonisches, II 286—289
Medea s. Malerei H) Timomachos
Mediceerin s. Praxiteles Söhne
Medusentypus, I 68
Megara in der Kunst 92 f., 105
Melanthios s. Malerei F) Pamphilos u. Melanthios
Meleager s. Skopas Zuteilungen
Melische Vasen s. Vasenmalerei B)
— Gemmen, I 62
Menanderporträt s. Praxiteles Söhne
Messene, Relief aus, II 358
Messerschleifer s. Pergamon A) Monum.
Methe, Münchener s. Alexandria (III 81 f.)
Mikkiades s. chiotische Kunst
»Miltiades« s. Kresilas
Miltiadesteller, I 269 ff., 290 f., 293
Mnasitimos s. Rhodos B)
Mosaik d. Villa Hadriana, II 171
— aus Pompei, Alexanderschlacht, III 27
Münchener Porosstatue, I 86
— andere Werke s. Kora, Methe usw.
Muse, Barberinische sog., s. Agorakritos seine Richtung
Musendarstellungen s. Rhodos A) Philiskos
Musenrelief v. Mantinea, II 9
Mykenische Kunst
Ausgrabungen
Bleifigur s. Kampos, I 25
Bügelkanne s. Pitane, I 29, 39
Dolchklingen, I 16—19, 37, 38
Elfenbeinarbeiten, I 19, 22 ff.
Frauendarstellungen, I 23 ff.
Fresken s. weiter unten Malerei
Gemmen, I 19, 21 f., 24, 34, 62
Goldbecher v. Vaphio, I 14, 19 ff., 25, 31
Goldblättchen, I 15, 27
Goldmasken, I 15, 85
Goldring, I 39
Grabstelen, I 15, 18, 30
Holzblättchen, I 18 ff.
Kleinkunst, I 15—26
Kopf, bemalter aus Mykene, I 25, 85
Kriegerstatuetten, I 25
Kriegervase, I 29, 59
Kuppelgräber, I 6—9
Kyklopische Mauern, I 5
— Straßen, I 4
Landschaftsbilder, I 16 ff., 25
Löwentor, I 4 ff.,
Malerei, I 17—21, 24, 31 f., 34, 44, 85
Ornamentensystem, I 26 ff., 49
Palast
Knossos u. Phaistos, I 9—12
Tiryns, I (5) 12—14
Reliefs
aus Elfenbein, I 19
— aus Metall, I 19 ff., 25
— aus Stein, I 21, 22
s. a. Mykenische Kunst, Gemmen, Grabstelen, Holzblättchen
Reliefgefäße aus Stein, I 21
Säule, I 33
Schachtgrab, I 4, 8, 14, 34
»Schatz des Priamos«, I 2 f.
»Schatzhaus des Minyas« in Orchomenos, I 4, 6 f.
— des Atreus, I 4, 6, 7, 14, 22
Schwertklingen, I 16 f.
Silberbecher, I 18
— Fragment, I 2, 25, 38
Spiegelgriffe, I 23
Statuarisches, I 25
Stierkampf u. -fang, I 14, 20 f., 29
Vasen, I 19, 27—81, 39
Wappenstil, I 22 f., 57
Mykenische Kunst, Einfluß auf die folgende Epoche, I 35 f., 45 ff.
Mykenische Kunst, Verh. zu Ägypten, I 30—34
Mykenische Kunst, Verh. zu Asien, I 34 f.
Mykenische Kunst, ihr Wesen, I 30—35
Myron, II 1—31
Chronologie u. Heimat 1 f.
Diskobol 3—6
Wiedergewinnung 3 f.
Bewegungsproblem 5 f.
Marsyas, II 6—11
Wiedergewinnung 6 f.
das Kunstwerk 7 ff.
Baracconscher Marsyaskopf 9
Fortleben in der späteren Kunst, 7, 9—11, 106
Musenrel. a. Mantinea 9

Bronze a. Patras, II 9, III 229
Satyr a. Pergamon, II 10, III 229
Aktäon, II 10 f.
Myronischer Kopftypus 11 f.
Zuteilungen, II 12—26
Herakles Altemps, II 12—14
Hermes Ingenui 14
Jünglingskopf v. Dipylon 14—16
Br. aus Tarsos 16 f.
Capranese — Erbachscher Kopf 17, 61
Riccardischer Kopf 17
Kopf v. Ince Blundelhall 18
Berliner Kopf (Ant. Sc. 472) 18
»Hermes Chinnery« 19 (26)
Kopf v. Perinth 20
Neapler Kopf (E. V. 505/6) 20 f.
Wettläuferin 21—23
Torso Valentini 23—26
Künstlerische Bedeutung, II 27 f.
Cicadae Monumentum, I 415, II 246
Myron, Werke der Schulfolge
Münchner Diomedes, II 28—30, III 389
Idolino, II 30 f.

Naukrarenvasen, I 51 f., 58
Naukydes, II 329—331, s. a. Namenreg.
Naxische Kunstwerke, I 135—138
Neger s. Alexandria Genre
Nemesis s. Agorakritos, s. Chairestratos
Nereidenmonument v. Xanthos s. Lykische Mon. B)
Nereiden v. Epidauros s. Timotheos
Netosamphora, I 75 f., 78, 119, 223 [s. Vasenmalerei B)]
Nike, Torsi v. d. Akropolis s. Chiotische Kunst, Archermos
— v. Delos s. Chiotische Kunst, Archermos
— v. Delphi s. Chiotische Kunst, Archermos
— des Paionios s. Paionios
— v. Samothrake s. Umschöpfungen
Nikebalustrade s. Alkamenes
Niketempel, II 111, 113—116, 192
Rolle in der Baugeschichte der Propyläen, II 111, 113
Altersverhältnis zw. Propyläen u. Niketempel, II 114 f.
Das Kunstwerk, II 115 f.
Nikeratos, III 69—73
Nikias s. Malerei F)
Nikomachos s. Malerei F)
Nikophanes s. Malerei F)
Nil s. Alexandria
Niobiden u. verw., III 300—307, s. a. Umschöpfungen
Überlieferung 300 f.
Erhaltene Mon.
Redaktionen 301—304 f., s. a. Umschfgn.
Meisterfrage 304 f.
Verwandtes
Eros mit der Gans 304—307
Nordgriechenland, Grabstelen in, I 265 f.
Nordhampton-Amphora, I 166 f.
Nubier s. Alexandria, Genre, Neger
Nymphenrelief, I 185 (s. a. Thasische Mon.)

Octavian s. Rom B) b)
Odysseus Chiaramonti s. Rhodos C) »Homerische Gruppen«
— u. Polyphem s. Rhodos C) »Homerische Gruppen«
Ofellius Ferus s. Athen C) Polykles Nachkommen
Öleingießer, Münchener s. Alkamenes Enchriomenes
— a. Petworth s. Polyklet
Olympia s. Heraion, Zeustempel usw.
»**O**mphalosapoll« s. Kalamis
Onatas s. Aeginetische Kunst A)
Oppermannsche Br., I 359, **381 f.**
Orador joven s. Praxiteles Söhne
Orest-Pylades s. Rom B) Kontaminationen
— Elektra s. Rom B) Kontaminationen
— u. Iphigenie s. Malerei H) Timomachos
Orpheusrelief s. Dreifigurenrelief

Paionios, II **188 ff.**
Nike
Anlaß der Errichtung u. Wiederholungen 188 f.
Rekonstruktion 189 f.
Herzscher Kopf 189 f.
Kunstgesch. Stellung 190—192
Verh. zu Phigalia 196
z. Fries d. Niketempels 192
Phigalia, I 177, 360, 465, II **192—196**
Bau des Iktinos 192
Fries 192 ff.
Anordnung 192
Kentaurenkampf 193—195
Amazonenschlacht 195 f.
Meisterfrage 196
Palladionraub s. Reliefs, hellenistische
Pamphilos s. Malerei F)
Pan, der einem Satyr einen Dorn auszieht, III 239

Pan, dem von einem Satyr ein Dorn ausgezogen wird, III 240
— Ziege tragend, III 230 f.
Pan Daphnis u. Chiron-Achillgruppe, III 255—260
Plinius Bericht über
Pan Olymposgruppe Heliodors im Portikus d. Oktavia 255
Pan-Olympos u. Chiron-Achill d. Septa 256 f.
Nachbildungen u. Repliken beider Gruppen 256
Pan-Daphnisgruppe 257 f.
Chiron-Achillgruppe 258—260
Künstlerische Würdigung 260
— u. Nymphe (ant. Pasticcio), III 237
Panathenäische Preisvasen, I 236 f.
Panisk flötenblasend, III 86 f., 152
Pankratiast s. Speerwerfer
Papias s. Kentauren
Paris s. Reliefs, hellenistische
Parisurteilvase Berlin, I 188 ff., 195, 209, s. Vasenmalerei C)
Parrhasios s. Malerei
Parthenon vorpersischer (alter Athenatempel) I 245, **248—251**, 254 f., 278, 320, s. a. attische Architektur
— älterer, I 319 u. —322, s. a. Attische Architektur
Parthenon (des Iktinos), I 249 (320), (451), 466, II **68—103**
Gesch. d. Forschung, II 69 f.
Vorgesch. des Baues, II 70—72
Verh. zu d. dorischen Tempeln, II 72 f.
Inneres, II 74 f.
Verwendung ion. Elemente, II 73 f.
Bauzeit 75
Metopen, II 75—80
Fries, II 80—92
Allgemeines 80—82
Westseite 82 f.
Südseite 83 f.
Nordseite 84 ff.
Ostseite 86—91
Ende der Prozession 86 f.
Götterversammlung 87—89
Übergabe des Peplos 89—91
Meisterfrage 91 f.
Giebel, II 92—103
Allgemeines 92 f.
Ostgiebel 93—100
Rekonstruktion 93—96
Madrider Puteal 93 f., 99
Tegeler Relief 93 Anm., 95
Komposition 96 f.
Erh. Fragmente 97—100
Rechte Giebelhälfte 97—99
Linke Giebelhälfte 99 f.
Westgiebel 100—103
Komposition 100—102
Erhaltene Bruchstücke 102 f.
Parthenon, Verwandte Skulpturen, II 116 ff.
Aphrodite Berliner 116 ff.
»Euterpe« sog. (Aphrodite) Neapel 118 ff.
Schutzflehende Barberini 119 f.
Zeus, Dresdener 120
Relief d. V. Albani (Reiterkampf) 120—122
Relief auf einer Grablekythos in Athen 122
Eleusinisches Relief 122—128
Kora Albani (»Sappho«) 123 ff.
Athena, Kolossalkopf Jakobsen 124
Demeter v. Cherchel 124 ff.
Zusammenhang mit Praxiteles d. Ä. 126—128
Athena v. Velletri u. Minerva mirabilis des Kephisodoros 128 f.
Parthenos s. Phidias
Pasiteles s. Rom B)
Pasquino s. Rhodos C)
Pausias s. Malerei F)
Peliadenrelief s. Dreifigurenrelief
Penelope s. Kalamis
Pente-Skuphia, Pinakes angebl. v., I 108 ff.
Pergamon
A) in der frühen Diadochenzeit, III 57—74
Äußere Geschichte 52 f.
Kunstpflege 57 f., 67 f.
Messerschleifer, Apoll u. Marsyas 58 f.
Attalisches Schlachtendenkmal in Pergamon, III 59—63
Gallier, sterbender (Kapitol u. Dresdener Torso) 60 f.
Gallier s. Weib tötend 60 f.
Gallierkopf Chiaramonti 61 f.
Perser, sterbender 62 f.
Attalisches Weihgeschenk in Athen, III 63 ff.
Attalos Verh. zu Althellas 63 f.
Schriftliche Überlieferung 64 f.
Aufzählung erhaltener Monumente 65
Gallierschlacht 65 f.
Gallier sterbend, Giardino Torrigiani 65
Gallier sterbend, Neapel 65
— zwei a. Venedig 65, 65 f.
— verwundeter, Louvre 65 f.

Kriegerstatue a. Delos 99 f.
Gigantenschlacht 66
Gigant sterbend 66 (s. a. 65)
Amazonenschlacht 66
Amazone Pal. Patrizzi 65,
Amazone Neapel 66 f.
Marathonschlacht 67
Perser v. Aix, II 194, III 65, 67
— andere, III 67 (s. a. 65)
Künstler im Dienste Attalos I. u. Eumenes II und die Meisterfrage der Kampfgruppen, III 68—73
Epigonos 68 f.
Nikeratos 69—73
Phyromachos 71—73
Gallierkopf a. Gizeh 73 f.
B) in der späten Diadochenzeit, III 109 ff.
Pergamon unter Eumenes II, III 109 ff.
Altar
Gesch. d. Ausgrabungen 110 f.
Baugesch. u. Rekonstruktion 111—113
Gigantomachie
Von der Zeusplatte nach d. südl. Treppenwange 113—116
Von d. Athenaplatte nach d. nördl. Treppenwange 116—119
Das Programm 119
Künstler u. ihre Leistung 119 ff.
Verh. zu den Typen der früheren Kunst 122—125
Verh. z. Telephosfries 134
Verschiedene Kunstströmungen 125 f.
Verwandte Werke
Gruppe in Wilton House 117, 126 f.
Satyren im Kampf mit Giganten (Kons. Pal.) 127
Priene, III 128—131
Gigantomachie 128 f.
Architektur 129—131
Plast. Einzelwerke 145 f.
Telephosfries, III 131 ff.
Rekonstruktion 131 f.
Inhaltsangabe 132 f.
Verh. zur Literatur 133 f.
— zur Gigantomachie 134
Der neue Reliefstil 135, s. a. Reliefs, hellenistische
Periklesporträt s. Kresilas
Perinth, Kopf v. s. Myron Zuteilungen
»Persephone« sog. s. Umschöpfungen, Venus v. Melos
Perser s. Pergamon A) Attalisches Schlachtendenkmal, Attal. Weihgeschenk in Athen
Perserreiter, I 268 ff., 363
Perseuskopf s. Pythagoras
Perseus, s. a. Reliefs, hellenistische
Perugia, Bronzefund v., I 191 f., 209
Petersburger Ephebe s. Ephebe
Petworth, Öleingießer v., s. Polyklet
Pferdestatuen der Akropolis, I 269
Phidias, II 30 ff.
Phidias u. Myron 32 f.
Vater Lehrer u. Chronologie 33 f.
Delphisches Weihgeschenk 34—36
Prozeß u. s. Bedeutung f. d. Chronologie der Werke des Phidias, II 43—46
Bezeugte Werke
Apollo, Thermenmus. 36—38, III 354
Verh. z. Apollo v. Mantua 36 f.
Parthenos 38—43
Schriftlich überlieferte Athenabilder 38
Parthenos Überlieferung 39
— Repliken 39 f.
Strangfordscher Schild 33 f., 39, 58 f.
Lenormantsche Statuette 40
Athener u. Madrider Statuette 40
Berliner Kopf usw. 40
Statue u. ihr Schmuck 40—42
Kopf 42 f.
Nike 43
Lemnia, Furtwänglers, II 46—49
Gesch. d. Forschung 46 f.
Dresdner Athena 46
Bologneserkopf 47
Stellung der Figur u. d. Hephaistos-Athena-Relief a. Epidauros 47—64
Promachos u. d. Torso Medici, II 49—53
Überlieferung 49 f.
Gesch. d. Torso Med. 50 f.
Das Orginal d. Torso Med. 51 f.
Torso M. als Kopie der Promachos 52 f.
Athenabilder den obigen verw., II 53—55
Athena Farnese 53
A. Hope 53 f.
A. Kopf d. Neapler Mus. 54 f.
Andere s. a. Parthenon verw.
Zeus, II 55—59 (I 106)
Chronologie 55 f.
Das Götterbild 56
Thron 56—59
Schranken 57 f.
Schmuck der Basis

Geburt der Aphrodite a.d. Silbermed. v. Galaxidi 58
Göttergeburten bei Phidias 58 f.
Anadumenos
Überlieferung, II 45 f., 59 f.
Diadumenos Farnese 60
Künstlerische Bedeutung 61
Verh. zu Polyklets Diadumenos 158 f.
Amazone, II 61—65
Überlieferung 61 f., 63
Gemme der S. Natter u. d. Matteische Amazone 62 f.
Verh. zu Polyklet 64, 162
Zuteilungen, II 65—68
Thermenapoll s. oben
Ares im Hof d. Pal. Borghese 65 f.
Hermes Ludovisi 66—68
Herakleskopf Berlin (Nr. 188) 68
s. a. Parthenon
higalia s. Paionios
Philis, Grabstele der, I 418
Philiskos s. Rhodos A)
Philoktet s. Dreifigurenrelief
Phineusschale, I 126 f., 217
Phönikische Silberschale, I 38 f.
Phokäa in der Kunst, I 167 ff., 176—180, s. a. Vasenmalerei C) Caeretaner Hydrien
Phradmon siehe Sikyonische Bildhauerschule (nach Polyklet)
Phyromachos, III 71—73, s. a. Pergamon A. Künstler
Pinakes v. »Pente Skuphia«, I 108 ff.
— attische s. Attische Pinakes
Pinakothek d. Propyläen, I 432, 443, II 112 f
Pitane s. Mykenische Kunst, Bügelkanne
Platoporträt s. Silanion
Polydoros s. Rhodos C) Meisterfrage des Laokoon u. Laokoon
Polyeuktos s. Athen B) Demosthenes
Polygnot s. Malerei D)
»Polygnotische Vasen« sog., I 442, 439
Polykles s. Athen C)
Polyklet, II 140—165
Kunstgesch. Stellung 140 f., 164 f.
Biogr. Notizen 141—144
Doryphoros 144 ff.
Kanon 144 f.
Ponderationssystem 146 f.
Kopftypus
Doryphoros verwandte Werke
Westmacottscher Ephebe (Kyniskos?) 148—150
Dresdener Knabe 150 f.
Gruppe aus Ildefonso, II 151, III 343 [s. a. Rom C) Kontaminationen]
Öleingießer Petworth 151 f.
Bronze Janzé 152
Br. von Annecy 152 f.
Hermes Wien u. der nudus telo incessens 153
Kleinbr. des Louvre — Astragalizon 153—157
Hermeskopf Louvre 155
Diadumenos, II 157—159, 202
Stellung unter den polykletischen Werken 157
Überlieferung u. Repliken 157 f.
Verh. zu Phidias Anadumenos 158 f.
Kopftypus 159 f.
Amazone, II 160—162
Gesch. d. Forschung 160 f.
Replikenreihe u. Pariser Gemme 161 f.
Verh. zu Phidias Amazone 64, 162
Hera v. Argos, II 162 f., III 343
Kunstgesch. Stellung Polyklets s. o.
Polyklet d. J., II 334—337, s. a. Namenreg.
Polymnia s. Rhodos A) Philiskos
Polyphem s. Rhodos C) »Homer. Gruppen«
Pompejanische Wandgemälde s. Rom C)
Pompeius s. Rom B) b)
Pontische Vasen
Porosskulptur, I 83—100
— der Akropolis, I 87—92
— Statue Münchner, I 86
— aus d. Ptoon, I 99, andere s. a. Apollines
Porträt
Branchidenstraße, I 131, 148 ff., 259
Saburoffscher Porträtkopf, I 242 f., 294
Phidias, II 33 f., 39, s. a. Pantarkes im Namenreg.
Kresilas, II 129—131 s. a. Kresilas
Apollodor, II 206 f.
Demetrios v. Alopeke, II 244—248, s. Demetrios v. Alopeke
Maussolos u. Artemisia, II 298
Daochos Weihgeschenk s. Daochos Weihg.
Silanion, II 388 ff., s. Silanion
Söhne des Praxiteles als Porträtisten, II 401—403
Alexanderporträt s. Alexander
Hellenistische Herrscher, Thermenmus., III 43 f.
Aischines, III 46 f.
Demosthenes, Posidonius d. Louvre s. Athen Plastik B)
Gallier, Perser s. Pergamon

Porträtkunst der späten Diadochenzeit in Athen s. Athen C) Porträt [s. a. Athen C) Polykes Nachkommen]
Porträtkunst in Rom s. Rom B), C)
Porträts auf Gemmen s. Alexandria Glyptik
— s. Rom C) Glyptik
Poseidon u. Amphitrite, Hochzeitszug, III 353—355
— Br. im Nat. Mus., I 369
— Kolossalstatue Lateran s. Lysipp
»Posidonius« s. Athen B) Eubulides d. Ä.
Pourtalésche Br. s. Praxiteles, Pseliumene
Praxiteles d. Ä. s. Parthenon verw., s. auch Namenreg.
Praxiteles, II 249—269
Pr. u. das Altertum 249 f.
Genealogie 250 f.
Einschenkender Satyr 251 f.
Apollo Sauroktonos, I 383, II 252—254, III 343
Hypnos, II 254—256
Pseliumene 256 f.
Kasseler Br. 256
Pourtalésche Br. 256
Diana v. Gabii 257
Aphrodite v. Knidos 258—260, III 151
Überlieferung 258 f.
Münzen v. Knidos 259
Das Kunstwerk 259 f.
Aphroditebilder, schriftl. überlieferte 258, 261 u.
Aphrodite v. Arles (Katagusa?) 261
Eros 262—264
Überlieferung 262
E. v. Palatin 263
E. Sauroktonos 263 f.
Apollino 263 f.
Apollino s. oben Eros
Apollo m. d. Greif 265
Hermes u. Dionysoskind in Olympia
Hermes v. Olympia 265 ff.
Antinous v. Belvedere 266 f., 352
Aberdeenscher Kopf 267, 274
— Weiterleben in der Kunst s. Praxiteles Söhne
Ausruhender Satyr 267—269
Praxiteles Verhältnis zu Skopas 269 f., 273 f.
Prax. u. die Niobiden s. Niobiden Meisterfrage
Praxiteles Söhne, II 394—403
Überlieferung 394 ff., 401—403 oben
Hermes u. Dionysos, II 396—398
Ioven orador u. Dionysoskind d. Thermenmuseums 396 ff. (III 352)
Verh. zur Statue des Agelaos im Daoches Weihgeschenk 396 f.
Verh. z. Hermes d. Praxiteles 397 f.
Silen u. Dionysoskind, d. Symplegma d. Kephisodot d. J. 398 f., III 255 f.
Mediceische Aphrodite 399—401
Gesch. d. Forschung 399 f.
Leconfieldscher Kopf 400 f.
Porträts 401—403
falscher Menander 401 u. f.
Studnickas Menander 402
Praxiteles Enkel, III 52 (51 f.)
Preisvasen s. panathenäische Preisv.
Priene s. Pergamon B) verw.
Primaporta s. Rom C) Augustus v.
Propyläen s. Athen, Architektur
Prothesisvasen, I 49
Protogenes s. Malerei G)
Protokorinthische Vasen s. Vasenmalerei B.
Pseudoseneka s. Athen C) Porträt
Ptolemäerkameen s. Alexandria Glyptik
Puteal s. Parthenon, Ostgiebel Rekonstr.
Pygmäen, III 98 f.
Pylades u. Orest s. Rom B) Kontaminationen
Pyrrhos, II 139
Pythagoras, Bildhauer, I 397—409
Überlieferung 397
Verschiedene Zuschreibungen
Perseuskopf 402 f. (405 f.), 408 f., II 13, 24 f.
Kasseler Apoll 403 ff., 412
Athena Albani 405, 408, 412 f.
Florentiner Zeusbr. 405
Wagenlenker a. Delphi 406—409
Stephanosfigur, I 383 ff. (403), 404, 405 u. f., s. a. Rom B)
— verw.
Jünglingsstatue d. V. Albani, I 384
Berliner Br. a. d. Argolis, Ballspieler, I 385
Bronzekopf v. d. Akropolis, I 385

Rampinscher Kopf, I 241 ff., 262, s. a. Kalbträger verwandtes
Rayetscher Kopf. s. Jakobsenscher K.
Reiterbilder, attische, I 268
Reiterkampf, Rel. d. V. Albani s. Parthenon verw.
Reiterstatuette a. Herculanum angebl. Alexander, II 358
Relief aus Abdera usw. s. Abdera

Relief, Eleusinisches s. Parthenon verw.
— d. V. Albani, Reiterkampf s. Parthenon verw.
— — Leukothearel. sog. s. Lykische Mon. A) verw.
— v. S. Vitale s. Rom C)
Reliefs, hellenistische, III 135 (140)—144
Der neue Reliefstil im Telephosfries 135 f.
Sein Ursprung 135 f.
Stylopinakia der Carmina Cyzikena 137—140
Hellenistische Reliefs, III 140—145
Dolonrel. der Via Margana 141 f.
Perseusrel. Kapitol 142
Bellerophon 143
Paris u. Oinone 143
Amphion u. Zethos 143
Endymion 143
Daidalos u. Pasiphae 143
— u. Ikaros 143
Palladionraub 143
Dichterrelief des Lateran 144
Relief s. a. Grabrelief
Reliefgefäße s. Mykenische Kunst
Relief Grablekythos in Athen, II 122
Reliefvasen, rottonige, I 73
Rhodische Vasen s. Vasenmalerei B)
Rhodos
A) in der frühen Diadochenzeit, III 31—40 auch 46 f.
Rhodische Gesch. bis z. Römerherrschaft 31 f.
Kunsttradition 32 f.
Chares, Meister d. Kolosses v. Rhodos 33—35
Philiskos, Musengruppe 36—40
Musenbasis v. Halikarnaß, III 36, 39
Tabula Archelai 36—38
Statuarische Repliken 38—40
Klio München (Nr. 226) 39
Urania (Berlin Nr. 222) 39
Polymnia 39
s. a. Hellenistische Reliefs
B) in der späten Diadochenzeit
Politische Verh., III 208
Apollonios u. Tauriskos, III 210—220
Genealogie 210—212
Farnesischer Stier (210) 212—219
Rekonstruktion 212—215
Neapler Kameo 212 f.
Antiope 214
Andere Zutaten 214 f.
Endergebnis 215 f.
Chronologie 216—219
Tauriskos als Maler 219 f.
Aristonidas u. sein Sohn Mnasitimos 220—224
Genealogie 220—222
Athamasgruppe 220 f., 308 u. f.
Andere Künstler 224—226
Eigenart der rh. Kunst 226 f.
C) im letzten Jahrh. v. Chr., III 304—326
Politische Gesch. 304 f.
Meister des Laokoon (Stemma) 305
Pasquinogruppe 306—309
Name 306
Erhaltungszustand d. Repliken 306, 308
Rekonstruktion 306 f.
Verh. zu Ilias 307 f.
Stilcharakter 308 f.
— verw.
s. o. Aristonidas, Athamasgruppe
Ringer, Bronzegruppe a. Antiochia 309
›Homerische Gruppen‹ 309 f.
Odysseus Chiaramonti 310
Polyphemgruppe, Kapitol 310
Laokoon
Fund u. Rekonstruktion 311
Verh. z. Literatur 312
speziell zu Vergil 320—322
Verh. zu andern Laokoondarstellungen 313 f., 318
Künstlerische Würdigung 314 f.
Meister
Genealogie 305
Meisterfrage 316 f.
Datierung
aus künstlerischen Rücksichten 317 f.
mit Rücksicht auf die schriftl. Überlieferung 318—320
Verh. z. Vergil 320—322
Skylla, III 322—326
Skylla in der Kunst 322 f.
Erh. Fragm. d. Skyllagruppe 323 f
Rekonstruktion mit Hilfe d. Fragmente 325 f.
Riccardischer Kopf s. Myron, Zuteilungen
Ringer, Br. a. Antiochia s. Rhodos C) Pasquino verw.
Ritterbilder in d. attischen Grabplastik, I 262
Rom, Griechische Kunst in Rom, III 326—396

A) Archaische Kunst in Rom 327—329
spez. Kapitol-Wölfin 328
Die frühesten hellenischen Künstler in Rom 329
Plünderungen hellenischer Städte 331—336
B) Zeit Cäsars
a) Pasiteles u. Schulfolge, III 336 ff.
— als Kunstschriftsteller u. s. Verh. zum Kopistentum 336—338
— als bildender Künstler 338 f.
Stephanos
Stephanosfigur, III 340, 342, s. a. Pythagoras
Appiaden 340 f.
Drei Nymphen ein Gefäß stützend 340 f.
Nymphe, Muschel v. d. Schoß haltend 340
Kontaminationen berühmter Werke, III 342—345
Orest-Elektra, I 383, 409, III 342 f.
Orest-Pylades, I 383, 409, III 342 f.
Gruppe von Ildefonso, II 151, III 343
Hera Barberini, III 343
Apollo, einst Albani, jetzt Kapitol 343 f.
»Germanicus« sog. des Kleomenes 344 f.
Brunnenreliefs Grimani 345—347
b) Porträtkunst, III 347—353, s. a. Rom C) Glyptik
Allgemeines 347 f.
Marius sog. 348 f.
Sulla sog. 349
Cäsar 349—351
Berliner Büste 350
Stroganoffsche Büste 350
Londoner Büste 350 f.
Cicero 351
Pompeius 351
Octavian 352 f.
c) Hochzeitszug des Poseidon u. d. Amphitrite 353—355
C) Kaiserzeit, III 355—393
Augustus' Verh. zur Kunst, III 355—358
Gruppe des Menelaos 358—360
Augustus v. Primaporta 360—365
Fundort 360
Statue 361 f., 364 f.
Panzer 362—365
Ara pacis, III 365—374
Gesch. u. Rekonstruktion 365—368
Ornament 368 f.
Prozessionszüge 369 f.
Stieropfer der Ostseite 370 f.
Tellusrelief 371—374
Glyptik
Gemma Augustea, III 374—376
Pariser Kameo (Tiberius u. Fam.) 376 f.
Wiener Sardonyx Kameo m. Porträtköpfen 377
Relief v. S. Vitale 377 f.
Frauenbilder, III 378—382
Allgemeines 378 f.
Kopf der Livia 379
»Klytia« 379—381
»Agrippina« Neapel 381
Toreutik, III 382—390
Votivteller von Aquileia 382
Hildesheimer Silberfund 383—385
Boscoreale, III 385—390
Pompeianische Wandgemälde
Allgemeines, III 390—393
Reproduktion berühmter Werke in ihnen, I 332, III 301—303 s. a. unten Einzelwerke
Einzelwerke:
Achill-Chiron, III 256
Adonis, III 260
Ariadne, II 250
Iphigenie Opferung, II 184
— und Orest, III 299
Kentauren und Nymphen, III 203
Laokoon, III 318
Medea, III 299
Olympos u. Marsyas, III 251
Andere, III 390 Anm.

Saburoffscher Porträtkopf, I 242 f., 244
Salamonischer Tempel, I 43
Samos in der Kunst, I 132 ff., 154 ff., 191 ff., — 196, 276, 322—329
Samothrake, Rel. a., I 185 f., 188, 194
Sandalenbinder s. Lysipp
Sandalenbinderin s. Alkamenes, Balustrade
Sappho s. Silanion
Sarkophag, Alexandersarkoph. s. Alexander S.
— Klagefrauen S. s. Klagefrauen
— Lykischer s. Lykische Mon.
— Satrapen S. s. Lykische Mon.
Sarkophage a. Holz s. Alexandria, Bez. zur attischen Kunst

Sarkophage v. Klazomene s. Vasenmalerei C)
Satyr ausruhend s. Praxiteles, s. Protogenes
— Barberinischer, III 246—250
Gesch. des Monuments 246 f.
Rekonstruktionen 247—249
Künstlerische Würdigung 249 f.
— Borghesischer, III 232—235
— buveur, I 110, 212, 330
— einst S. Demetrios s. Alexandria
— einschenkend s. Praxiteles s. a. u. aus dem Schlauch einschenkend
— Krupezion tretend, III 235—239
Münzbild v. Kyzikos 235 f.
»Nymphe« 236 f.
Rekonstruktion der Gruppe 238 f.
— v. Lamia, II 378 f.
— a. Magnesia s. Magnesia
— Nebris mit Früchten füllend s. Alexandria
— a. Pergamon, II 10, III 229
— a. Patras, II 9, III 229
— Pferdchen spielend, III 230 f.
— schlafend aus Herculanum, III 245
— auf dem Schlauch, Tonfigur s. Alexandria
— aus dem Schlauch einschenkend, III 229
— Schwänzchen beschauend s. Athen C) Polykles
— trunken, Br. a. Herculanum, III 243—245
— v. Vienne, III 255
— Wandlungen im Typus, III 229 f., 242 f.
— u. Gigant s. Pergamon B)
— u. Hermaphrodit siehe Athen C) Polykles verw.
— u. Pan, III 239
— — III 340
»Satyrknabe« flötenspielend, III 86 f., 152
Satyrquartett, III 229
Schachtgrab s. Mykenische Kunst
Schalen, weißgrundige, I 312 ff., s. a. Vasenmalerei
»Schatz des Priamos« s. Mykenische Kunst
Schatzhaus der Athener in Delphi, I 318 f., 321
— d. Atreus sog. s. Mykenische Kunst
— der Byzantiner in Olympia, I 182
— der Caeretaner in Olympia, I 183
— der Geloer in Olympia, I 81, 96
— der Klazomenier, I 169
— der Knidier in Delphi, I 168 ff., 275
Karyatiden, I 169 f.
Giebel, I 170 f.
Fries, I 171—174, 325
Datierung, I 174
— der Kyrenäer, I 218, 326
Schatzhaus der Megarer in Olympia, I 92 f., 96
— des Minyas s. Mykenische Kunst
— der Phokäer in Delphi, I 141, 175, 177
— der Selinunter in Olympia, I 106
— der Sikyonier in Delphi, I 94
— der Siphnier in Delphi, I 170, 245
— der Spinaten in Olympia, I 183
Schild des Achilles, I 37—45, 51, 53, 56, 71, 74, 129
— des Herakles, I 38, 72—74
— Strangfordscher s. Phidias Parthenos
Schlangensäulen, I 346
Schleifer s. Pergamon A)
Schüssel v. Aegina, I 75, s. a. Vasenmalerei B Altattische
— a. Theben, I 58 s. a. Vasenmalerei frühattische
Schutzflehende Barberini s. Parthenon verw.
Schwalbenvase, I 300
Schwertklingen s. Mykenische Kunst
Selinunt
Die Tempel, I 81, 378 u. f.
Metopen
a) Europametope, I 81 f., 94
Sphinx, I 81
Herakles u. kretischer Stier 81
b) Metopen des Tempels C)
Quadrigen, I 95
Perseus u. Medusa, I 95 f.
Herakles u. Kerkopen, I 95 f.
Reliefstil dieser Metopen, I 96 f.
c) Metopen des Heratempels
Amazonen Metope, I 378 f., 381
Athena u. Gigant Enkelados, I 379
Zeus heilige Hochzeit, I 379, 470
Aktäon, I 379, 382, 470
Seneka s. Athen C) Porträt Pseudoseneka
Siegerliste, Olympische, I 398
Sikyon
A) Plastik
Dipoinos u. Skyllis in Sikyon, I 101—104
Sikyonische Kunstschule vor Polyklet s. Argivisch-sikyon. Kunstschule
Polyklet s. Polyklet
Sikyonische Bildhauerschule nach Polyklet, II 327 ff.
Lysanderdenkmal, II 328
Meister des Lysanderdenkmals u. die Familie des Polyklet, II 328 ff.
Naukydes I. u. II., II 329—331
Familie Polyklets (Stemma) 331
Daidalos, II 332—334

Polyklet d. J., II 334—337
Phradmon, II 337—341
Chronologie 338
Eherne Kühe, II 161, **338 f.**
Sisyphos im Weihgeschenk des Daochos 339—341
Dionysos v. Tivoli 341
Andere spätpolykletische Werke
Jüngling von Hellenenberg, II 341 f.
»Narkissos« sog., II 342 f.
Dritter Athlet, II 343
Umbildung eines praxitelischen Apollo 343 Anm. 2
Ares Borghese 344 f.
Lysipp s. Lysipp
B) Malerei s. Malerei F)
Silanion, II 388—392
Überlieferung 388 f.
Platoporträt 389 f.
Sappho angebl. 390, 392
Korinna 390. ff.
Statuette in Compiègne 391
Münchener Kora u. verw. 391
Silberbecher s. Mykenische Kunst
Silberfund, Hildesheimer s. Rom C) Toreutik
Silberschalen, cyprische, I 36
— phönikische, I 38, 39
Silberschatz von Boscoreale s. Rom C) Toreutik
Silen u. Dionysoskind s. Praxiteles Söhne
— aus Poros, I 92, 125
— Typus ionischer, I 125
Sisyphos s. Daochosweihgeschenk [s. a. Sikyon A) Phradmon]
Sitzbild d. Athena s. Athena
— Branchidenstraße, I 131, 148 ff., 259
— a. Tegea, I 83 f., 148, **150**
Skias in Sparta, I 178, 197 f.
Skopas, II 269—284
Überlieferung 269—272
Verh. zu Praxiteles 269 f.
Genealogie u. Chronologie 270—276
Tegea **272 f.**, 276
Maussoleumplatten 273, 282, 292 f.
Skopadischer Kopftypus 273 f.
Zuteilungen:
Herakleskopf v. Genzano 274 f.
Herakles Landsdown 275 f., 344
Meleger 276—278
Ares Ludovisi 278 f.
Asklepios v. Munichia 279 f.
Grabdenkmal s. Aristonautes 280
Frauenkopf v. Südabhang. d. Akropolis 280 f.
Mänade Dresdener (einst Pollak) 281 f.
Amazonenplatte v. Maussoleum 282
Aphrodite v. Capua 282—284 (s. a. Umschöpfungen Venus v. Melos
Victoria v. Brescia 283 (s. a. Umschöpfungen Venus v. Melos
Caetanische Büste 283
Eros mit der Gans, II 304—307
Niobiden s. Niobiden
Verh. zu Praxiteles
nach der Überlieferung 269 f.
im Stil 273 f.
Verh. zu Lysipp 278 f.
Verh. zur sikyonischen Schule 344
Skylla s. Rhodos C)
Spätpolykletiker s. Sikyon
Sparta, Reliefs aus, I 73 Anm., 97, 104, 120 f.
Votivrelief Berlin, I 194
— Schule des Bathykles in Sp., I 210
Spartaner, Bronzefigur in Berlin, I 211
Spartanischer Apoll, I 409 ff.
Speerwerfer, Bronzestatuette Louvre, I 354 ff. 368
Spes sog., I 273, III 358
Sphinx der Naxier in Delphi, I 136 f.
— s. a. Selinunt
Sphinxen v. d. Akropolis, I 243, 246
Sphinxenpaar aus Xanthos s. Lykische Mon.
Spiegel, mit Hektors Lösung Berlin, I 78
Spiegelgriffe s. Mykenische Kunst
Spiegelstützen, I 273
Spinario s. Dornauszieher
Steinhäuserscher Kopf s. Leochares, Apollo von Belvedere
Stele s. Grabstelen
Stempelbleche, geometrische, I 55
Stephane der Pandora, I 37
Stephanos s. Pythagoras, s. Rom B)
Sterbende Gallier, Perser usw. s. Pergamon
Sterbender Krieger Grabstele, I 261
Sthennis
Leben u. Werke, II 381 f.
Beziehungen zu Leochares, II 376
Stier, farnesischer s. Rhodos B) Apollonios
Stierkampfdarstellungen s. mykenische Kunst
Stoa der Athener in Delphi, I 319
— poikile, I 374, 420 f., 423 ff.
Strangford Apoll, I 357 ff., s. Äginetische Kunst B) b)
Strangfordscher Schild s. Phidias Parthenos
Strongylion, II 137—139

Stylopinakia, III 137—140, s. a. Reliefs, hellenistische
»Sulla« sog. s. Rom B) Porträt
Sunion, Stele aus, I 263
Symplegma, III 255 f. (s. a. II 399)

Tabula Archelai s. Rhodos A) Philiskos
Tarsos, Br. aus, s. Myron
Tauriskos s. Rhodos B) Apollonios
Tazza Farnese s. Alexandria, Glyptik
Tegea s. Skopas
— s. Sitzbild aus
Tegeler Relief s. Parthenon, Ostgiebel, Rekonstruktion
Teichiussa, Relief aus, I 184
Telephosfries s. Pergamon B)
Tell-el-Dephene s. Vasenmalerei C) Funde aus Daphnä
Tellusrelief s. Rom C) Ara pacis
Tempel, Allgemeines s. Architektur
— der Aphaia auf Aegina, I 451 s. a. Aeginetische Kunst B) b)
— der Athena Pronaia in Delphi, I 177
— der Athena zu Phokäa, I 131
— der Athena zu Priene, I 131 f.
— des Poseidon in Paestum, I 451
— andere s. Artemision, Heraion, Zeustempel
Terrakottamasken, I 127
Thasos in der Kunst, I 184 u. f., 328, 417—419
Thasischer Altar d. Herakles u. Dionysos, I 184 u. f. (417)
Herakles bogenschießend, Reliefplatte, I 184 u. f.
Thasischer Altar d. Nymphen u. Chariten, I 418
Grabrelief einer thronenden Frau, I 328
Grabstele der Philis, I 418 f.
Theodoros v. Samos, I 131 f., 196—200, s. a. Namenreg.
Theon v. Samos s. Malerei
Thera, Vasen v., I 49, 297
Thermenapoll s. Phidias
Thermon, I 118 u. —120
Thersites, fälschl. s. Rhodos C) Skylla Fragm.
Thesauros s. Schatzhaus
Theseion, altes, I 311, 420 ff.
— sog. II 104—110
Gesch. d. Forschung 104
Beschreibung 104 f.
Metopen 105 f.
Fries 106—110
ionischer Friese auf dorischen Tempeln 106
Westfries 107 f.
Ostfries 108—110
Künstlerische Würdigung 110
Theseusschalen, I 308—310, II 106
Thessalische Grabreliefs, I 263 f.
Tholos in Delphi, I 177
— s. a. Mykenische Kunst
Thrasyllosdenkmal, Dionysos vom s. Athen B)
Thron, Amykläischer s. Bathykles
— Ludovisischer s. Kalamis
Timanthes s. Malerei E)
Timarchos s. Praxiteles Söhne
Timomachos v. Byzanz s. Malerei H)
Timotheos
Arbeit am Maussoleum, II 385 f., 289, 296
Nur schriftlich überlieferte Werke, II 385
Erhaltene Werke
Epidauros Asklepieion 386 f.
Bauinschrift 386
Plastischer Schmuck 386 f.
Verh. zur Nikebalustrade 387
Leda 387 f.
Tonsarkophage v. Klazomene siehe Vasenmalerei C)
Tontäfelchen s. Pinakes
Torlonia, Kolossalkopf aus der Sammlung, I 367 f.
Toro Farnese s. Rhodos B) Apollonios
Torso v. Belvedere s. Athen C)
— Medici s. Phidias Promachos
— Valentini s. Myron
Tralles, III 151—153
Kaufmannscher Kopf der Knidierin 151
Weibl. Kopf, einst Millosich jetzt Wien 152, 275
Frauenkopf jetzt Smyrna 152
Apollo v. Tralles 152
Ephebenstatue 152 f.
Relief a. Tralles 153
Tritongiebel, großer, I 88 f.
— kleiner, I 90 f.
Trojaspiel, I 39
Trunkene Alte s. Magnesia
Turm der Winde s. Athen C)
Tuxsche Br. s. Aeginetische Kunst B) c)
Tyche des Eutychides s. Antiochia
— Münchener s. Umschöpfungen
Tyrannenmörder
des Antenor, I 222, 253 f., 319
des Kritios u. Nesiotes, I 253 f., 258, 269, 375—377
Historisches, I 375
Neapler Tyrannenmörder 375 u. — 377

Harmodioskopf V. Mattei 377
Verwandte Werke
Athlet, Bostoner Br. 377 u. f.
Herakles der Amazonen-Metope des selinuntischen Heratempels 378 u. f.
Aphrodite, Kolossalkopf Ludovisi 380
Euthydikosfigur s. Frauengestalten v. d. Akropolis
Oppermannsche Br. (Herakles) (359), 381 f.
Marmorstatue aus Akragas 247 f., 382
Tyrrhenische Amphoren, I 232 (288)

Umschöpfungen der Diadochenzeit, III 261—297
Alte und neue Kunst 261 f.
Dornauszieher s. Dornauszieher
Borghesischer Fechter
Familie des Meisters Agasias 264 f.
Das Werk 265—267
Verh. zum Dresdener Athleten 266 f.
Venus von Melos 267—274
Gesch. u. Rekonstruktion 267—271
Verh. z. Aphrodite v. Capua 271—273
Künstlerische Würdigung 273 f.
— verwandte Werke
Victoria v. Brescia 274 f.
»Persephone« sog. (Kapitol) 275 ff.
Artemis v. Lemnos 277 f.
Aphrodite in den Gärten, Variation im Thermenmus. 277—279
Hera d. Alkamenes, Variation im Thermen-Mus. III (277), 279 f.
Tyche Münchener, Variation d. Dresdener Artemis 280 f.
Niobe Chiaramonti und die Florentiner N. 281—284
Apollo v. Belvedere 284—286
Künstlerische Bedeutung d. Umschöpfungen der Diadochenzeit 286—288
Nike v. Samothrake, III 288—297
Fund u. Benndorfs Rekonstruktion 288—291
Verh. z. Artemis Rospigliosi 291—293
Künstlerische Bedeutung 293—296
Chronologie 296 f.
Urania Berliner s. Rhodos A) Philiskos

Vaphio s. Mykenische Kunst, Goldbecher
Vasenmalerei
A) Vor Rezeption des Mythos
Mykenische, I 19, 26—30, 39
Geometrische, I (1, 35) 45 ff.
Verh. zur mykenischen Kunst 45—47
Ornamentsystem 47—49
Vasen von Thera, I 49, 297
— v. Melos s. unten B)
Darstellungen 49—52
Einzelne Monumente, I 52—54 (s. a. unten Auflösung)
kleine Schale mit Choros v. vier Frauen 52
zwei Kopenhagener Gefäße (Kanne mit Hasenjagd, Becher m. tanzendem Lyraspieler) 53
Dreifußkesselvase 53 u. f.
Auflösung des Stils u. Beeinflussung durch die Metalltechnik 54 ff.
Greifenkanne a. Aegina 56
Kessel von Preneste 56
Frühattische Vasen 54, 56—58
Kanne von Analatas 57
Schüssel von Theben 58
B) Aristonothosvase 59 f.
Ihr verwandt 60 f.
Melische Vasen, I 49, 61—65
Achill u. Memnon, Apoll u. Artemis 62 f.
Jüngere Darstellungen und das Verhältnis zu den rhodischen Vasen 63—65
Rhodische Vasen, I 63 f., 65—68
Verh. zu d. melischen V. 63—65
Euphorbosteller 65 f.
Herkunft der rh. V. 66 f.
Andere Einzelwerke 67 f.
Protokorinthische Vasen, I 68 ff.
Name und Zweck 68 f.
Einzelwerke
Londoner Exemplar mit Überfall eines Stieres durch Löwen 69
Berliner Exemplar m. Kentaurenkampf 69 f. (73)
Macmillanlekythos 70 f., 73 f.
Chigivase 71 f.
Verh. z. hesiodeischen Heraklesschild 72—74
Altattische Vasen, I 74—77
Krater a. Theben 74
Schüssel a. Aegina 74 f.
Netosamphora 75 f., 78, 119, 223
Pelops u. Oinomaos (?) 76 f.
Vase v. Aegina mit Schwänen 77
Vase a. Phaleron m. Prometheus 77
Korinthische Vasen, I 107 ff.

Pixis des Chares 108
Dodwellvase 108
Tontäfelchen a. »Pente-Skuphia« 108 ff.
Satyr buveur 110
Pariser Amphora m. Gefangenen im Block 111
Amphiaraosvase 111, 115
Chalkidische Vasen, I 121—128
Chalkis Bedeutung im allgemeinen 121 f.
Vasen 122 ff.
Amphora m. Kampf um d. Leiche des Achill 123
Pariser Amphora mit Geryoneusdarstellung 123 f.
Andere Darstellungen 124 f.
Der Silentypus in Chalkis 125 f. u. d. ionische Phineusschale 126 f.
Chalkidische Erzindustrie 127 f.
C) Ostionische Vasen, I 126 f., **159 ff.**
Tonsarkophage v. Klazomene 156 ff.
Fragmente einer Hydria m. Hektors Schleifung u. Verfolgung d. Troilos 159 f., 165, 167, 209
Scherben aus Kyme 160, 167
Funde a. Daphnä 160—162, 167, 184, 186
Caeretaner Hydrien, I 162 ff.
Dekorationssystem 162 f.
Darstellungsstoffe 163—166
Ursprung aus Phokäa 166—169
»Pontische« Vasen u. Samos, I **186—188**, 194, 207, 209, 214, 326
— Ihnen Verwandtes
Würzburger Aeneasrettungsvase 188 f.
Berliner Amphora m. Zug z. Parisurteil 188 ff., 195, 209
D) Kyrenäische Vasen, I 49, 186, **214 ff.**, 296
Arkesilasschale 215 u. ff., 218
Schale a. Naukratis, mit d. Nymphe Kyrene 216
Schatzhausschale 216
Polyphemschale Paris 217 f.
Atlas u. Prometheus 217 f.
Herakles u. Pholos 218
Kyrenes kulturelle Bedeutung 214 f., 218
E) Attische Vasenmalerei, schwarzfigurig, I 222 ff.
Vurvavasen 223
Sophilos 223 f., 228
Klitiasvase, I 43, 112, 114 Anm., 125, 208, **223, 224—231**, 288
Eberjagd 225
Reigen des Theseus 225
Wagenrennen f. Patrokles 226
Kentaurenkampf 226
Peleus u. Thetis Hochzeit 227
Troilos 229
Heras Lösung 229
Dekorationssystem u. kleine Darstellungen 230
Chronologie 231
Verh. z. Sophilosvase 228
Ergotimos, I 231 f. (s. a. oben Klitiasvase)
Nearchos 232
Kolchos 233
Amasis 233
Exekias 234
Niedergang des schwarzfigurigen Stils 234 ff.
Attische Pinakes 235 f.
Bemalte Grabstelen 236
Panathenäische Preisamphoren 236 f.
Andokides 237 f.
Nikosthenes 238
F) Übergang z. rotfigurigen Technik, I 287 ff.
Epiktet 288 ff.
Chronologie 291—294
Miltiadesteller 169
Andere Werke 290, 293
— Genossen 294 f.
— Tonpinax seiner Richtung 294
Tafelmalerei u. ihr Verh. z. Vasentechnik 295—298
Euphronios, I **298—314** (s. a. Namenregister)
Vasen mit Lieblingsinschrift Leagros I 300—302, 305
Geryoneusschale 300 f.
Memnonschale 301
Hetärenpsykter 301 f., 305, 395
Antaioskrater 301 f.
Vasen mit Lieblingsinschrift Panaitios, I 302 ff.
Eurystheusschale 302 f.
Fragment (unsigniert), Zeichner 303
Komos, I 304 f.
Bacchisches 304 ff.
Troilosschale 307
Dolonschale 307
Iliupersis 307 f.

Theseusschale 308 ff, 313
Weißgrundige Schalen 312—314, 317
Duris, I 314, seine Art (Erzgießerwerkstatt) 317 f.
Hieron, I 314 f.
Brygos, I 315—317
Vasen »polygnotische«, sog., I 422
— unteritalische, III 84
Venus von Melos s. Umschöpfungen
Vesta Giustiniani s. Kalamis
Vettersfelde s. Goldfisch. v.
Vexiergefäße, archaische, I 110, 130 f.
Victoria v. Brescia, II 283, s. a. Umschöpfungen Venus v. Melos verw.
Viergespann v. d. Akropolis, I 374
S. Vitale, Relief v., s. Rom C)
Votivrelief an Athena, I 267
Votivteller v. v. Aquileia s. Rom C) Toreutik
Vurvavasen, I 223

Wagenbesteigende Frau, Relief, I 249, 268
Wagenlenker a. Delphi s. Pythagoras
— v. Esquilin s. Kalamis
— Rel. a. Kyzikos, I 184
Wandgemälde, pompeianische s. Rom C)
— ägyptische, I 31, 54
— s. a. Mykenische Kunst, Malerei
Weihgeschenk d. Daochos s. Daochos Weihg.
— andere, s. u. Attalisches Weihgesch., s. u. dem Gegenstand der Darstellung, s. u. dem Namen des Stifters im Namenreg.
Westmacottscher Ephebe s. Polyklet
Wettläuferin s. Myron Zuteilungen
Wilton House Gruppe a. s. Pergamon B) verwandte Werke

Xanthos s. Lykische Mon.

Zeus, Dresdener s. Parthenon verw.
— v. Evreux s. Lysipp
— Florentiner Br. s. Pythagoras
— Bronzekopf a. Olympia
— v. Olympia s. Phidias
— v. Otricoli s. Lysipp
Zeuskolosse, I 346
Zeustempel v. Olympia, I 447—473
Gesch. der Ausgrabungen 447 ff.
Der Tempel als Bauwerk 449—453
Lage 450
Beschreibung 450 u.—452
Chronologie 449 u. f., 452 f.
Plastischer Schmuck
Metopen 453—457
Überlieferung 453 f.
Westliche 454 f.
Östliche 455 f.
Stil 456
Giebel
Ostfront 457—463 (erw. 76, 80, 391)
Bericht des Pausanias 457 u. f., 462 f.
Einordnung der Figuren 458—462
Stil u. Verh. z. Westgiebel 463 f.
Westfront 463—469
Verh. z. Ostgiebel 463 f.
Bericht des Pausanias 464 f.
Komposition 465 ff.
Frauenfiguren in den Giebelecken 467 f.
Künstlerische Würdigung 468 f.
Meisterfrage 469—473
Zeuxis s. Malerei E)

89054764097

b89054764097a

89054764097

b89054764097a